Hegemonia em construção

Longe de ser o consenso e a representação da contemporaneidade que seus artífices propagandeavam, a Arquitetura Moderna se consolidou no Brasil através da articulação de forças políticas por um grupo de intelectuais que atuou sob a égide do Estado Novo. Referenciados em arquitetos estrangeiros, souberam tirar proveito das condições peculiares do período para impor sua visão da Arquitetura, em sintonia algo visionária com as aspirações da elite econômica, que em seguida viria a apoiar suas pretensões ao ponto da Arquitetura Moderna se tornar hegemônica. Este livro apresenta criticamente várias facetas, algumas inéditas, da história da construção, no Rio de Janeiro, do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde - M.E.S. (hoje Palácio Gustavo Capanema), durante o Governo de Getúlio Vargas. Personagens como Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade e Oscar Niemeyer aparecem não como gênios de uma história carente de crítica, mas como personagens prosaicos em busca de conquistar fama e riqueza, conseguir trabalho para compadres, agradar esposa e amigos, ao mesmo tempo em que buscam dominar o Campo. E o prédio aparece na crueza de sua arquitetura mecanicista, monológica e egocêntrica.

Fabiano Fazion - Arquiteto (UFSC/1989), com mais de 600 projetos e obras. Trabalhou com moradias de interesse social; pesquisou a Arquitetura Vernacular Brasileira, especialmente as construções de madeira. Mestre em História (UFPR/2010). Arquiteto e Urbanista da UFPR (2012). Doutorando em Gestão Urbana (co-tutela PUCPR/UNIFE) até 2018.

978-620-2-03092-2

HEGEMONIA EM CONSTRUÇÃO

Fazion

FOR AUTHOR USE ONLY

Fabiano Fazion

Hegemonia em construção

O prédio do M.E.S. e a Consolidação da Arquitetura Moderna no Brasil

Novas Edições Acadêmicas

Fabiano Fazion

Hegemonia em construção

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Fabiano Fazion

Hegemonia em construção

O prédio do M.E.S. e a Consolidação da Arquitetura Moderna no Brasil

FOR AUTHOR USE ONLY

Novas Edições Acadêmicas

Imprint
Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:
Novas Edições Acadêmicas
is a trademark of
International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group
17 Meldrum Street, Beau Bassin 71504, Mauritius

Printed at: see last page
ISBN: 978-620-2-03092-2

Copyright © Fabiano Fazion
Copyright © 2017 International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group
All rights reserved. Beau Bassin 2017

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Para

Julia e **Luca**,

sem os quais nada disso seria possível.

FOR AUTHOR USE ONLY

ÍNDICE

1. Introdução 05

Termos, conceitos e premissas 09

Metodologia 18

A escolha das fontes 22

2. O estabelecimento de uma interpretação hegemônica 28

Problematização da Teoria Modernista 54

A questão do Ornamento 56

O Estilo Art Déco 63

A Arquitetura Moderna e o Referencial Utópico 64

Utopia / Distopia 66

Narrativas, Projetos e Ideologias 68

A Estética Modernista numa leitura Distópica 71

Críticas ao Modernismo - O Pós-Modernismo 73

3. Construção do Prédio do M.E.S. – Consolidação do Modernismo no Brasil 78

A escolha do projeto 79

Críticas e protestos 99

Apoios e críticas favoráveis 110

Relações, favores, compadrio 116

As fotos do Arquivo Capanema 123

Os livros de Goodwin e Mindlin 150

4. Conclusão 154

Fontes 168

Bibliografia 175

FOR AUTHOR USE ONLY

O Edifício-sede do M.E.S. durante a construção.

1. Introdução

O objetivo deste livro é procurar compreender o processo pelo qual a chamada 'Arquitetura Moderna' alcança a posição hegemônica no campo de produção arquitetônica no Brasil, através da constituição de um discurso elaborado com fins de legitimação.

Para tanto, pretendemos investigar o processo intelectual e político de formatação de um estilo arquitetônico paralelamente à construção discursiva a seu respeito, processo que ganhou impulso decisivo durante o Estado Novo.

Como veremos, um edifício foi consagrado como marco da passagem da Arquitetura Moderna para padrão hegemônico da 'grande arquitetura': o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (M.E.S.), construído no Rio de Janeiro entre 1937 e 1945 por ordem do então ministro Gustavo Capanema.

FOR AUTHOR USE ONLY

Buscaremos compreender as ferramentas discursivas que levaram este edifício a ser considerado um marco dentro do processo que conduziu a Arquitetura Moderna ao status de padrão hegemônico. Analisaremos as motivações ideológicas, políticas e econômicas envolvidas na transição para o Modernismo, num período em que políticos, arquitetos, intelectuais e a clientela dos arquitetos estiveram envolvidos com a possibilidade de optar entre uma arquitetura que continuasse a tradição dos estilos anteriores e um novo estilo arquitetônico.

Este trabalho procura problematizar as interpretações naturalizantes, majoritárias em nossa historiografia da Arquitetura, onde, como veremos, predominam narrativas que, ao assumir a premissa de que a Arquitetura Moderna foi o produto de gênios e visionários, deixam de problematizar as escolhas e os condicionamentos impostos aos agentes do processo, permanecendo no âmbito daquilo que Bourdieu chama de textos 'canônicos' sobre a Arquitetura Moderna.

Não se trata aqui de contrapor uma visão 'negativa' às interpretações 'positivas' que compõem a quase totalidade dos trabalhos historiográficos existentes, mas antes de procurar compreender o fenômeno da Arquitetura Moderna em sua complexidade. Seria ingênuo pensar que a Arquitetura Moderna não contém qualidades intrínsecas, já que um estilo não pode ser imposto às mais diversas pessoas, de diferentes culturas e classes sociais, a não ser talvez com o emprego de extrema violência, o que nunca foi o caso para a Arquitetura Moderna. Ao contrário, se o estilo conquistou adeptos isso ocorreu por diversos fatores: pelas suas qualidades, pelo fato de suas formas e conceitos responderem a expectativas de seu tempo, por se prestar a interesses econômicos e ideológicos daqueles que detêm o poder de escolher o que deve ser construído.

FOR AUTHOR USE ONLY

Por outro lado, numa sociedade de massas em que as escolhas estéticas derivam cada vez mais de interesses comerciais transnacionais, onde os meios de comunicação e as instâncias de reprodução social (escolas, museus, etc.) cada vez mais atuam no sentido de uma padronização dos gostos, observamos que a Arquitetura Moderna representa um papel significativo na conformação das paisagens urbanas

das cidades ao longo do século XX[1], um processo internacional que teve reflexos importantes também no Brasil.

Este estilo arquitetônico foi adotado por Bolcheviques Russos, Fascistas italianos, Liberais norte-americanos, intelectuais ligados ao Estado Novo, governos militares sul-americanos, ditaduras africanas, reinados islâmicos, e a constatação de que a Arquitetura Moderna foi adotada por governos e culturas tão diversas instiga a reflexão a respeito de seus significados simbólicos, e nos arriscamos a afirmar que tal característica pode ser índice de uma situação histórica e social contemporânea ainda não percebida em todas as suas dimensões e desdobramentos.

Por outro lado, a Arquitetura Moderna sempre enfrentou resistências, tendo entre seus detratores artistas e intelectuais, políticos e homens do povo; estas resistências foram sendo elaboradas ao longo dos anos, até desembocar, nos anos 60, no chamado 'Pós-Modernismo', quando autores como Scully afirmavam que

FOR AUTHOR USE ONLY

> *[...] aquele purismo cataclísmico de renovação urbana contemporânea [...] não tardou em colocar tantas cidades à beira da catástrofe e no qual as idéias de Le Corbusier [...] na prática se mostraram destrutivas ou inconsistentes.*[2]

[1] O fenômeno é mais facilmente perceptível nas grandes cidades do Ocidente, mas está longe de ficar restrito a estas.
[2] in VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo : Martins Fontes, 2004. Introdução, p. XV.

À mesma época, no meio não acadêmico, Nelson Rodrigues afirmava:

> *O povo não gosta das invenções plásticas de Oscar Niemeyer. Abomina. O homem comum entende que a casa feita por Oscar Niemeyer não serve para dormir, amar, morrer ou simplesmente estar.*[3]

Os próprios arquitetos Modernistas estiveram envolvidos em vários momentos com questões ligadas ao patrimônio histórico, não só para cuidar da preservação de antiguidades, mas para cuidar de preservar suas próprias obras, como no caso brasileiro do IPHAN e internacionalmente em ações do DOCOMOMO[4]. Como explicar esta ação pela preservação de obras ainda bastante recentes? Evidentemente este processo está ligado a um contexto mais amplo, aquele da Arte Moderna, onde a criação de Museus de Arte Moderna já nos princípios do século XX propunha a 'canonização' e a conservação institucionalizada de obras tão logo estas saíam dos ateliês de seus criadores. No caso da arquitetura e dos dinâmicos processos de ocupação urbana e especulação imobiliária, bem como do próprio conceito Modernista de substituir velhas construções por outras mais novas, não podemos deixar de pensar que as obras Modernistas sofriam algum tipo de risco quanta à sua permanência. Seria de se esperar que pudessem assim julgar seus realizadores, lançando-se à luta pela preservação de suas obras tão logo elas eram inauguradas, tendo em vista proposições como a da

FOR AUTHOR USE ONLY

[3] RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia**. Rio de Janeiro : Livraria Eldorado Editora, 1970. p. 91

[4] Movimento internacional voltado à conservação de obras da Arquitetura Moderna.

Bauhaus: 'Começar tudo do zero!', que, se levadas a cabo, tenderiam a destruir ciclicamente as obras realizadas, em nome do Modernismo.

Estas reflexões sugerem que às explicações correntes sobre a entrada e predomínio da Arquitetura Moderna no Brasil (processo que tem no prédio do MES um de seus marcos históricos mais significativos), podem ser acrescentadas novas nuances, que levem em conta as contradições internas e as dúvidas e hesitações dos personagens, que considerem as condições sociais de produção dos fenômenos e não apenas atribuam o sucesso Modernista à genialidade de seus arquitetos e à capacidade visionária de figuras como Capanema.

Este livro se propõe a avançar nesta direção, voltando aos documentos da época e aos escritos a respeito do prédio do MES, procurando não se restringir à apologia nem aos ataques à Arquitetura Moderna, mas buscando compreender sua inserção nos anos 30 e 40 e suas repercussões posteriores.

FOR AUTHOR USE ONLY

Para empreender este estudo, partimos de algumas premissas e utilizamos alguns conceitos; completando esta introdução, passaremos a explicitá-los em seguida, para depois passarmos a um arrazoado sobre a metodologia de pesquisa e a escolha das fontes que serão utilizadas. Na seqüência, passaremos aos capítulos de desenvolvimento da pesquisa.

Termos, conceitos e premissas.

Ao falarmos de Arquitetura Moderna, o primeiro conceito subjacente é o de ***estilo,*** que entendemos seguindo a perspectiva de Gombrich[5], como sendo um conjunto de características comuns e discerníveis que

[5] GOMBRICH, Ernst H. **Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. pp. 3-17, 49-56.

encontramos em diferentes representações (pinturas, esculturas, prédios), que faz com que possamos classificar estas representações como pertencentes a um mesmo grupo, ainda que não haja ligação direta entre elas, e mesmo que seus realizadores não tivessem consciência ou pretendessem fazer parte do grupo, e a despeito das possíveis diferenças. Falamos de Arquitetura Moderna como o estilo que se consolidou a partir da iniciativa de Le Corbusier de criar os CIAM[6], englobando as diferentes correntes arquitetônicas do início do séc. XX e estabelecendo uma base conceitual comum a todas elas. Embora continuassem a existir denominações divergentes, como *International Style*, Racionalismo, etc., Arquitetura Moderna se tornou o nome mais difundido.

A própria definição de Arquitetura Moderna traz consigo a necessidade de um esclarecimento dos termos. É preciso esclarecer que a Arquitetura Moderna não representa, por si só e por força do nome, a própria Modernidade, associação recorrentemente sugerida, implícita ou explicitamente, pelos Arquitetos Modernistas e pelas diversas instâncias de consagração envolvidas na batalha simbólica em prol do Modernismo (Museus, Academias, Intelectuais, Historiadores, Críticos, etc.).

FOR AUTHOR USE ONLY

Entendemos Modernidade no sentido empregado por Berman[7], como sendo um conjunto de transformações que vêm gradativamente afetando a humanidade a partir do século XVI, cujas principais características são a

[6] CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), criados em 1928 e que reuniam arquitetos de várias partes do mundo com a finalidade de discutir questões teóricas e elaborar propostas conceituais e práticas para problemas urbanísticos e arquitetônicos. Os CIAM tiveram em Le Corbusier seu representante mais destacado. cf. BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. op. cit.

[7] BERMAN, Marshall, **Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 16-17.

crescente industrialização e urbanização, a perda das referências do passado e da tradição, num turbilhão de promessas e angústias.

No bojo da Modernidade, em fins do séc. XIX surge nas Artes um movimento denominado Arte Moderna ou Modernismo, que teve também sua vertente arquitetônica. Mas entendemos[8] ser clara a distinção entre o **Modernismo nas Artes** e o **Modernismo na Arquitetura**: nas artes em geral, Modernismo é um conjunto de atitudes e técnicas expressivas que artistas de vários estilos e tendências (como Impressionistas, Futuristas, Art-Noveau, Pontilhistas, etc) empregaram a partir do final do século XIX, visando romper com as tradições e abrir novas possibilidades artísticas, em sintonia com as descobertas científicas, os avanços tecnológicos e as transformações sociais do período. Na Arquitetura, Racionalistas, Futuristas, Construtivistas, entre outros, faziam parte deste contexto.

FOR AUTHOR USE ONLY

Entretanto, com a progressiva sistematização de conceitos por parte de teóricos como Gropius e Le Corbusier, e especialmente com a criação dos CIAM, consolida-se o nome que iria se associar a um estilo arquitetônico de 1928 em diante : Arquitetura Moderna. Distintamente das manifestações modernistas nos outros campos, o Modernismo na Arquitetura engloba um conjunto de regras e conceitos formais que se manteve em grande parte inalterado ao longo do século XX. Este conjunto de regras e conceitos resultou num padrão formal que veio a constituir o *estilo* Arquitetura Moderna, cujas características analisaremos ao longo do Capítulo 2.

[8] Aqui nos apoiamos em GOMBRICH. Ernst H. **História da Arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1972; e em HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Entendendo os fenômenos sociais e históricos segundo a ótica proposta por Pierre Bourdieu[9], utilizaremos alguns de seus conceitos como base para nossas interpretações. Bourdieu trabalha com a noção de que os elementos simbólicos constituem material de negociação, troca, e mais especificamente de dominação, entre pessoas e entre grupos humanos, sendo, portanto, ferramentas ideológicas de forte presença social, num plano paralelo ao dos elementos materiais de nossa cultura. A Arquitetura aparece como um importante elemento no contexto da economia dos bens simbólicos, devido à sua quase onipresença e inexorabilidade. O fazer arquitetônico constitui um campo relativamente autônomo. Segundo Bourdieu, ***campo*** é um conjunto de práticas, discursos, indivíduos e instituições que se influenciam e suportam mutuamente, perspectiva que

FOR AUTHOR USE ONLY

[9] Bourdieu sugere uma interpretação da economia simbólica que constitui a premissa interpretativa central para a elaboração deste trabalho; segundo ele, é fundamental para a compreensão da economia dos bens simbólicos a noção de que a produção de tais bens não se constitui em fenômeno decorrente de condições naturais tais como talento, vocação ou genialidade, mas antes de condições socialmente definidas. Ao longo deste trabalho faremos citações de Bourdieu, mas todo o texto estará, ainda que implicitamente, baseado nas premissas interpretativas propostas por ele, em especial nos seguintes trabalhos : BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo : Perspectiva, 2007, 6ª. Edição. especialmente os capítulos 'O Mercado de Bens Simbólicos' pp. 99-182; 'Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe' pp. 183- 202; 'Sistemas de Ensino e Sistemas de Pensamento' pp. 203-256; 'Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos' pp. 269-294 e 'Estrutura, Habitus e Prática' pp. 337-361., e BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2003. especialmente os capítulos 'Sobre o Poder Simbólico' pp. 7-16; 'A Gênese dos conceitos de Habitus e de Campo' pp. 59-73; 'Espaço Social e Gênese das "classes"' pp. 133-161 e 'Gênese Histórica de uma estética pura' pp. 281-298. Referências serão feitas também à obra de um discípulo de Bourdieu que desenvolveu, utilizando os conceitos do mestre francês, uma análise específica do campo da Arquitetura; trata-se de STEVENS, Garry, **O Círculo Privilegiado - Fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília : Editora UNB, 2003.

vai além das atividades profissionais ou institucionais e mesmo além da atividade de edificar[10].

Para Stevens

> *uma conseqüência importante do exame da Arquitetura como um campo é a eliminação da noção de que se referir à Arquitetura como uma arte, ciência ou profissão tenha alguma utilidade.*[11]

Se colocamos a Arquitetura no mesmo patamar interpretativo que a Música, a Literatura, a Escultura ou a Pintura, deixamos de notar a especificidade do fazer arquitetônico, que implica numa tal mobilização de recursos materiais e humanos que impossibilita que a Arquitetura seja a realização de uma única vontade criativa, mas implique antes num trabalho conjunto, que requer mão-de-obra especializada e variada, além de significativa soma de materiais e domínio técnico. Stevens discute longamente "*a bagagem ideológica [...] que mantém que tal ocupação é uma arte*"[12], argumentando que tal definição serve apenas para encobrir os interesses de uma economia simbólica da qual a Arquitetura é parte essencial. Evidentemente, não pretendemos negar a possibilidade de manifestação da individualidade do criador nas obras de Arquitetura (ou na música, cinema, etc), mas sim diferenciar esta produção do conceito de Arte derivado de uma tradição Beaux-Arts, onde a autonomia do artista

FOR AUTHOR USE ONLY

[10] Há uma longa discussão sobre a Arquitetura como um campo em STEVENS, op. cit., especialmente na p. 90. O autor faz uma interessante síntese de alguns conceitos de Bourdieu, aplicando-os à Arquitetura.
[11] STEVENS, Garry, op. cit.
[12] STEVENS, Garry. op. cit. p. 44.

seria elemento definidor. Nestes termos, a Arquitetura estaria de fato mais próxima de manifestações que Bourdieu agrupa sob a designação de 'Indústria Cultural'[13]

A associação Arquitetura-Arte é freqüentemente sustentada pelos arquitetos, por várias razões; esta associação tende a obscurecer a compreensão de que o produto arquitetônico só se realiza através da mobilização de uma grande soma de recursos, necessários tanto para a construção dos edifícios como, antes disso, para a própria elaboração dos projetos. Se a imagem do músico, do pintor ou do poeta isolados em seus ateliês produzindo sua arte com ínfimos recursos materiais pode ser aceita como verossímil, no caso do arquiteto a realidade é bem distinta. O projeto nasce de uma demanda de um cliente que dispõe de recursos para pagar pelo trabalho e que impõe, ao menos em parte, um programa de necessidades às quais o projeto deve dar resposta. Na etapa seguinte, a materialização do edifício consome grande soma de recursos, e está condicionada por uma série de fatores técnicos, legais e outros. Pretender considerar a produção arquitetônica no mesmo patamar que a produção das Belas-Artes revela ou incompreensão do processo que envolve a arquitetura ou o interesse em esconder as peculiaridades deste processo. Estes interesses podem estar relacionados com uma interpretação naturalizante do fenômeno arquitetônico, que voltaremos a comentar mais adiante.

FOR AUTHOR USE ONLY

Todavia, a associação da Arquitetura com as Artes não é fortuita, nem poderia se manter caso não estivesse ancorada em bases verossímeis.

[13] "[...] o desenvolvimento de uma verdadeira indústria cultural...[favorece] a produção em série de obras elaboradas segundo métodos semi-industriais [...]. [bens simbólicos que] constituem realidades com dupla face - mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural." BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. op. cit. pp. 102 e 103

A Arquitetura compartilha de fato algumas características com as chamadas Belas-Artes, sendo a preocupação com a estética a mais marcante delas. O próprio linguajar arquitetônico se confunde com o das Artes, compartilhando com elas conceitos como o de Composição, Ritmo, Harmonia, etc. É este compartilhamento que faz com que possamos traçar paralelos entre a História da Arquitetura e a História das Artes, tratando os dois fenômenos da mesma forma naqueles aspectos que lhes são comuns. Talvez o aspecto mais significativo seja a já citada proeminência dos fatores estéticos e estilísticos na conformação dos fenômenos. Outro destes aspectos é a possibilidade de classificarmos os fenômenos segundo 'estilos'. Outro é o fato de que a análise está sempre mediada por juízos de valor[14].

FOR AUTHOR USE ONLY

Outro fator de aproximação está no fato de que a História da Arquitetura, assim como a História da Arte, tem a peculiaridade de ser feita, ou poder ser feita, na presença de seus objetos de estudo, enquanto que a historiografia em geral é construída a partir de abstrações sobre fenômenos acontecidos no passado. O que não quer dizer que não haja a necessidade da devida contextualização e distanciamento analítico, mas sim que a sobrevivência dos objetos de estudo abre possibilidades metodológicas e interpretativas que aproximam a História da Arquitetura dos estudos sobre cultura material.

[14] Não ignoramos que, em última análise, toda interpretação histórica traz em si, mesmo que implicitamente e em dose variável, algum juízo de valor, já que nossa própria inserção cultural se constitui através da incorporação de um Habitus que engloba um conjunto de predisposições valorativas; entretanto a definição Gombrichiana está calcada no contraste com posições na historiografia que pretendem atingir alguma neutralidade valorativa, pretensão que seria, por definição, incompatível com uma História da Arte.

Portanto, nossa análise está focada na Arquitetura como um campo dentro do qual se desenrolam disputas conceituais e materiais que visam estabelecer o controle e a hegemonia sobre a produção, distribuição e legitimação das manifestações arquitetônicas (tanto as apenas projetadas como as efetivamente construídas e ainda os discursos a respeito). Estas manifestações são uma importante ferramenta ou moeda de troca naquilo que Bourdieu denomina 'economia das trocas simbólicas', e sua importância se deve ao fato de que a conformação material do mundo onde vivemos (e cada vez mais com o crescente processo de urbanização pelo qual passa a humanidade ao longo da Modernidade) está ligada em grande parte à Arquitetura. Vivemos praticamente toda nossa existência relacionada diretamente ao ambiente arquitetural, e deste fato resulta um condicionamento psicológico-emocional. Como afirma Zarankin,

FOR AUTHOR USE ONLY

> *Os prédios são objetos sociais, e como tais estão carregados de valores e sentidos próprios de cada sociedade. No entanto, não são um simples reflexo passivo desta, pelo contrário, são partícipes ativos na formação das pessoas. Dito de outra forma, a arquitetura denota uma ideologia, e possui a particularidade de transformá-la em real – material - para desta forma transmitir seus valores e significados por meio de um discurso material.*[15]

[15] ZARANKIN, Andrés. **Paredes que Domesticam: Arqueologia da Arquitetura Escolar Capitalista**, Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2002. p. 39.

Entendemos assim a arquitetura como um dos mais presentes elementos simbólicos na vida humana contemporânea, e esta presença constante relega parte da absorção de seus significados ao nível inconsciente, de modo que não nos damos conta de suas implicações e a tomamos como algo natural. Esta condição torna a manipulação dos elementos arquitetônicos especialmente interessante dentro das disputas pela dominação simbólica, fato que não passa desapercebido pelas pessoas ou grupos que dispõem de poder para ordenar construções[16].

Esta consideração não vem se opor à idéia de Bourdieu de que é nas escolas "*que as pessoas incorporam a maioria dos esquemas mentais que assumirão pelo resto da vida*"[17], mas antes entendemos o ambiente construído como uma escola de comportamento e padronização, onde o ser humano incorpora seus *habitus*, que em última instância têm uma contraparte arquitetônica. Partindo deste pressuposto, e dialogando com Zarankin, consideramos não só que "*compreender as construções como elementos ativos que interagem de forma dinâmica com o homem é para nós um instrumento útil no debate de processos históricos vinculados à formação do mundo moderno"*[18]*,* mas é um instrumento útil no debate de *todos* os processos históricos; logicamente, em alguns processos esta interação é mais acentuada que em outros, bem como em alguns dos debates esta questão está no foco, em outros elidida.

FOR AUTHOR USE ONLY

[16] Segundo a observação de Hingley, já no tempo do Império Romano as elites dominantes empregavam conscientemente a Arquitetura como elemento de dominação simbólica, construindo anfiteatros, fóruns, etc. como uma forma de estabelecer aquilo que hoje em dia é chamado de 'romanização'. HINGLEY, Richard, **Globalizing Roman Culture.** ***Unity, diversity and empire,*** London & New York: Routledge, 2005

[17] cf. ZARANKIN, Andrés. op. cit. p. 14.

[18] ZARANKIN, op. cit. p 15.

Outro conceito que empregaremos também se deve a uma concepção desenvolvida, entre outros, por Bourdieu: o de '**obras canônicas'**. Trata-se das obras que constituem um universo discursivo, referenciando-se mútua e reciprocamente, e que, por compartilharem das premissas adotadas pelas porções dominantes no mercado de bens simbólicos, são adotadas como referência e padrão interpretativo, em especial na Academia e outras 'instâncias de consagração' (também um termo empregado por Bourdieu). A referência a estas obras será uma constante neste trabalho, já que a questão da interpretação dominante é fundamental para a compreensão dos processos relacionados à luta pela dominação simbólica entre grupos intelectuais conflitantes.

FOR AUTHOR USE ONLY

Metodologia

Em consonância com o viés interpretativo adotado neste trabalho, adotaremos como princípio metodológico aquele proposto por Bourdieu em 'Campo do Poder e Habitus de Classe'[19]. Segundo o autor, para o estabelecimento de uma '*ciência rigorosa dos fatos intelectuais e artísticos*' é necessária uma '*inversão metodológica*', deixando de lado as abordagens tradicionais centradas na individualidade do intelectual ou do artista. Embora a citação seja longa, vale a pena vermos as palavras de Bourdieu:

> *Esta ciência comporta três momentos necessários que mantêm entre si uma relação de ordem tão estrita quanto os três níveis da realidade social que apreendem.*

[19] BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. op. cit. p. 191.

***Primeiramente**, uma análise da posição dos intelectuais e dos artistas na estrutura da classe dirigente (ou em relação a esta estrutura nos caos em que dela não fazem parte nem por sua origem nem por sua condição).*

***Em segundo lugar**, uma análise da estrutura das relações objetivas entre as posições que os grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade intelectual ou artística ocupam num dado momento do tempo na estrutura do campo intelectual. Em termos metodológicos rigorosos, a construção da lógica peculiar a cada um dos sistemas imbricados de relações relativamente autônomas (o campo do poder e o campo intelectual) constitui a condição prévia de construção da trajetória social como sistema dos traços pertinentes de uma biografia individual ou de um grupo de biografias.*

***O terceiro e último momento** corresponde à construção do habitus como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. [...]*

Em outras palavras, quando se trata de explicar as propriedades específicas de um grupo de obras a informação mais importante reside na forma particular da relação que se estabelece objetivamente entre a fração

FOR AUTHOR USE ONLY

dos intelectuais e artistas em seu conjunto e as diferentes frações das classes dominantes.[20]

Tendo esta proposição teórica como base para empreender nosso estudo, propomos como método primeiramente **buscar nas fontes** e em documentação que as complemente as evidências e os sinais das relações entre os arquitetos e os personagens mais importantes envolvidos no processo de construção do prédio do M.E.S., procurando estabelecer o tipo e o grau de intensidade destas relações, quando possível.

Em segundo lugar, a determinação metodológica se desenvolverá através de um **estudo analítico** das características mais significativas da Arquitetura Moderna presentes na época da construção do prédio do M.E.S, e que tiveram relação com as escolhas e posicionamentos adotados, de modo a poder perceber de que modo estas características constituem elementos objetivos de troca simbólica, ou seja, de que modo as características específicas da Arquitetura Moderna se constituem em ferramentas de dominação simbólica, e com que intensidade.

FOR AUTHOR USE ONLY

Para estas análises, empreenderemos um cotejamento entre a literatura consagrada a respeito da Arquitetura Moderna (historiografia e teoria da Arquitetura) e as mais significativas críticas que a ela se dirigiram, de modo a obter um posicionamento embasado que possa avaliar as proposições da Arquitetura Moderna, dentro do contexto histórico em que estavam inseridas na época da construção do prédio do M.E.S, mas com o devido distanciamento e munidos dos conhecimentos acumulados até nossa

[20] BOURDIEU, op. cit.

época. Busca-se aqui perceber a 'lógica peculiar' do sistema de relações ligado à Arquitetura Moderna.

O terceiro passo consiste em compreender, através da análise dos documentos, da historiografia e da crítica, de que modo os padrões da Arquitetura Moderna passaram a constituir um *habitus,* ou seja, em que medida os princípios são incorporados e utilizados inconscientemente, de modo a constituírem um princípio gerador e unificador das práticas e das ideologias do grupo de agentes.

Os três procedimentos metodológicos estão, no entanto, profundamente imbricados, o que equivale dizer que não podem simplesmente ser aplicados sequencialmente da maneira como foram enunciados. Consequentemente, optamos por realizar primeiramente uma revisão das características da Arquitetura Moderna que importam para nossa análise, para que munidos deste referencial teórico possamos passar à análise das fontes em busca das relações entre os agentes, a produção arquitetônica e a produção de um sistema simbólico.

FOR AUTHOR USE ONLY

Como este processo é multifacetado, necessitaremos de recursos analíticos que permitam captar os aspectos ideológicos subjacentes ou inconscientes; para isso empregaremos métodos analíticos propostos pela Análise do Discurso da linha francesa, tendo como foco buscar nas fontes elementos que nos permitam compreender as relações entre os arquitetos e as frações da classe dominante com as quais eles interagem no processo de produção e legitimação da arquitetura Modernista.

A escolha das Fontes

O CPDOC, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, conta com um extenso e variado acervo de documentos; entre este material está o Arquivo Gustavo Capanema, que reúne material acumulado pelo ex-ministro ou sob suas ordens durante as várias décadas de sua vida pública. Parte da importância deste material está na diversidade de formas discursivas (documentos oficiais, rascunhos, correspondência pessoal e oficial, fotografias, recortes de jornal, desenhos), na abrangência dos temas e dos personagens, no arco temporal, e ainda pelo fato de contemplar divergências, opiniões conflitantes, tomadas de posição. O ministro arquivava prolixa e ecleticamente.

Ao optarmos por utilizar estes arquivos como nossas fontes primárias de pesquisa, nosso balizamento foi a identificação dos documentos que faziam referência ao prédio do M.E.S. ou aos principais personagens envolvidos em seu processo de projeto e construção.

FOR AUTHOR USE ONLY

Dentro destes limites, identificamos dois tipos de documentos:

i) Conjunto textual, que contém os documentos oficiais, correspondências, etc. e que também engloba timbres e selos comerciais como partes de um universo discursivo; são várias dezenas de documentos, desde pequenos bilhetes até relatórios de várias páginas.

ii) Conjunto imagético, constituído por:

- Uma série de desenhos técnicos relativos ao projeto arquitetônico do prédio e alguns croquis de Lucio Costa;
- Fotos diversas do prédio e de eventos realizados em seu entorno, tiradas em momentos variados por diversos fotógrafos, freqüentemente não identificados. Estas fotos não foram produzidas visando constituírem um conjunto coerente. São cerca de 120 fotos.
- Fotos produzidas com o intuito de fazerem parte do livro, nunca publicado, intitulado 'Obra Getuliana'[21]; estas têm seus autores identificados e foram produzidas visando constituírem um conjunto coerente. São cerca de 20 as fotos do projeto 'Obra Getuliana' que se referem ao prédio do M.E.S. ou a outras construções do período.

FOR AUTHOR USE ONLY

Complementando este conjunto, utilizaremos como fontes complementares os livros nos quais foi contada a história do Modernismo no Brasil, que constituem um universo discursivo dentro do qual instituiu-

[21] Segundo Lacerda, "No final dos anos 30, em pleno Estado Novo, o então ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema começa a preparar a confecção de um livro documentário das realizações do governo de Getúlio Vargas em seu primeiro decênio de atividades. A idéia era publicar o livro como parte das comemorações que em 1940 celebrariam o décimo aniversário do governo. A produção do livro demorou anos, a ponto de ter sido adiada sua publicação para as comemorações dos 15 anos de governo, que iriam se realizar em 1945. Esse livro nunca chegou a ser publicado. Em 1978 o arquivo privado de Gustavo Capanema é doado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getulio Vargas. Entre os seus mais de 200 mil documentos, consta uma documentação que retrata a trajetória de elaboração desse projeto, que muitas vezes foi chamado pelo próprio Capanema de "Obra Getuliana". Destaca-se dessa documentação um layout do livro, com mais de 600 fotografias já editadas, diagramadas e coladas às páginas, que também incluem os espaços para textos." in: LACERDA, Aline Lopes de. **A "OBRA GETULIANA" ou como as imagens comemoram o regime.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 241-263. Embora o livro não tenha sido publicado fazemos referência a ele por se tratar de um exemplo da intencionalidade propagandística do Estado Novo, significando a visão oficial sendo editada com a finalidade de definir um legado, simbólico e material.

se um modelo narrativo que passou a representar a visão canônica sobre o processo. Há, primeiramente, dois livros produzidos no mesmo período da construção do prédio do MES e que tiveram importante papel na definição dos rumos conceituais e interpretativos, formando as bases para a futura consolidação de uma interpretação hegemônica deste período de transição:

iii) Os livros 'Brazil Builds'[22] e 'Modern Architecture in Brazil'[23].

'Brazil Builds' foi concebido inicialmente como catálogo da mostra fotográfica de mesmo nome (precedida por uma viagem de reconhecimento ao Brasil pelos dois autores) que o MoMA de Nova York realizou em 1943, dentro da política de boa vizinhança do governo norte-americano da época. O catálogo foi escrito pelo arquiteto Philip Goodwin, da comissão de relações exteriores do museu, acompanhando as fotografias de G.E. Kidder Smith, fotógrafo de arquitetura, e devido à repercussão alcançada pela exposição, foi logo em seguida publicado em forma de livro pelo Museu. A seleção das obras e o enfoque dado à atuação dos modernistas brasileiros iniciou o processo de canonização de ambos, que viria a se perpetuar pelas décadas seguintes.

Não tendo recebido por parte do MOMA edições subseqüentes, 'Brazil Builds' se esgotou, deixando para os Modernistas uma lacuna no processo ainda em curso de canonização da produção arquitetônica em

FOR AUTHOR USE ONLY

[22] GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942.** New York: MoMA, 1943.
[23] MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil.** Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris Editora Ltda, 1956.

foco. Neste contexto Henrique Mindlin[24] planeja um livro que seguiria os moldes do de Goodwin, ampliando-lhe a abrangência.

'Modern Architecture in Brazil' foi escrito logo após e com a intenção de ampliar o conjunto de obras e autores mostrado em 'Brazil Builds'[25], mas viria a ser publicado somente anos mais tarde (em 1956), quando o Modernismo já havia alcançado um estágio mais avançado de legitimação e hegemonia, mas ainda antes da construção de Brasília, que se tornaria o marco da consagração internacional definitiva do Modernismo feito no Brasil. O livro repete praticamente sem alterações o padrão explicativo e o recorte elaborados por Goodwin, e permanece no âmbito da disputa argumentativa pela legitimação do Modernismo. É a primeira obra historiográfica significativa escrita por um brasileiro abordando a produção Modernista nacional, e estabelece o padrão que viria a se repetir pelas décadas seguintes. Seu estudo vai nos ajudar a compreender como o processo de legitimação atravessa as décadas de 1940-50 e as discussões que então se faziam em torno do Modernismo no Brasil.

FOR AUTHOR USE ONLY

iv) Os livros do grupo 'canônico':

Trata-se dos livros que foram escritos ao longo dos anos e que repetem e reforçam o modelo interpretativo criado por Goodwin e Mindlin, e que passaram a constituir as referências principais sobre o tema, sendo utilizados por acadêmicos e estudiosos em geral e formando a base para o ensino de sucessivas gerações de arquitetos. Esta ligação entre os livros é reconhecida pelos estudiosos do assunto, tanto que Segawa, naquele que

[24] Segundo relato do próprio Mindlin na introdução de seu livro.
[25] Mindlin, op. cit. p. XIII.

podemos considerar como o mais recente trabalho da série, traz explicitas suas origens:

> *Rigorosamente, seriam três os trabalhos no gênero pretendido por minha pesquisa:* ***Arquitetura Contemporânea no Brasil****, de Yves Bruand (1981),* ***Arquitetura Moderna Brasileira****, de Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba (1982), e o capítulo '****Arquitetura Contemporânea****' escrito por Carlo A. C. Lemos na '****História Geral da Arte no Brasil****' (coordenada por Walter Zanini, 1983).*[26]

FOR AUTHOR USE ONLY

Também Marques e Naslavsky, ao estudarem o assunto, estabelecem basicamente o mesmo conjunto de obras como sendo as representativas da historiografia nacional sobre o movimento Modernista, naquilo que elas classificam como '*obras de caráter mais geral, (Goodwin, Mindlin, Lemos, Bruand, Segawa*'[27].

É com este conjunto que iremos trabalhar. Nestes trabalhos procuraremos encontrar elementos que ajudem a compreender a construção discursiva da hegemonia Modernista.

Encerramos aqui esta Introdução. Em seguida, no capítulo 2, faremos uma apresentação da contextualização do surgimento e subseqüente consagração da Arquitetura Moderna no âmbito internacional como é

[26] SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900 - 1990**. São Paulo: EDUSP, 1999.
[27] MARQUES, Sônia; NASLAVSKY, G. **Moderno: estilo ou causa? Como? Quando? E onde?** In: III DOCOMOMO Brasil, 1999, São Paulo. Anais do III DOCOMOMO Brasil, 1999. v. único.

apresentada pela historiografia e uma possível crítica a esta historiografia. O propósito desta apresentação é situar o caso do prédio do M.E.S. no campo da produção arquitetônica da primeira metade do séc. XX. Elaboraremos ainda neste capítulo uma análise das principais características da Arquitetura Modernista, com o intuito de buscar uma compreensão que não fique restrita aos paradigmas naturalizantes propostos pelos adeptos do estilo.

No Capítulo 3, passaremos à análise das fontes primárias, para à luz dos conceitos propostos cotejá-las com a historiografia e empreender a crítica de ambas, buscando uma leitura que, ao problematizar a Arquitetura dentro do processo de produção de bens simbólicos, lance luz sobre um viés da produção arquitetônica que veio a se tornar definidor da paisagem urbana mundial ao longo do século XX, bem como sobre seu correlato historiográfico.

FOR AUTHOR USE ONLY

2. O estabelecimento de uma interpretação hegemônica

Em seu livro 'Arquiteturas no Brasil 1900-1990', publicado em 1999, Hugo Segawa traça um panorama dos mais significativos trabalhos de História da Arquitetura Brasileira, inserindo seu livro dentro de uma tradição com poucos componentes. Segundo ele:

> *Trabalhos como **Quatro séculos de Arquitetura**, de Paulo Ferreira Santos [...], **Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil**, de Augusto Carlos da Silva Telles e **Arquitetura Brasileira**, de Carlos A.C. Lemos, são panoramas de quatro séculos de arquitetura : o século 20 é um segmento deste conjunto.*[28]

FOR AUTHOR USE ONLY

Ou seja, estes livros, embora tratem da História da Arquitetura Brasileira, não têm a Arquitetura Moderna como tema central, e portanto, embora possam ser considerados como precursores e até como influência, não são considerados como pertencentes ao mesmo universo discursivo. Além destes, Segawa cita:

> *Precisamente pelo número reduzido de trabalhos nesse âmbito, publicações como o catálogo **Brazil Builds**, editado em 1943 pelo MOMA de Nova York, e **Modern Architecture in Brazil**, de Henrique Mindlin, de 1956,*

[28] SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo : EDUSP, 1999. p. 14.

> *poderiam ser enquadrados como panoramas da Arquitetura Brasileira da primeira metade do século 20.*[29]

Ou seja, estes trabalhos já tratam de uma parte da temática abordada por Segawa, mas sendo *panoramas* não têm a mesma profundidade pretendida em seu trabalho. Na seqüência, ele afirma:

> *Rigorosamente, seriam três os trabalhos no gênero pretendido por minha pesquisa:* ***Arquitetura Contemporânea no Brasil****, de Yves Bruand (1981),* ***Arquitetura Moderna Brasileira****, de Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba (1982) e o capítulo '****Arquitetura Contemporânea****' escrito por Carlos A.C. Lemos na* ***História Geral da Arte no Brasil*** *(coordenada por Walter Zanini, 1983).*[30]

FOR AUTHOR USE ONLY

De modo geral, a lista de Segawa abrange todos os trabalhos mais significativos em termos de História da Arquitetura Brasileira. Para nossos fins, no entanto, considerando dimensão e abrangência dos trabalhos, podemos dizer que há três livros que podem ser considerados como os mais significativos em termos de História da Arquitetura Moderna Brasileira, considerando a construção de uma linhagem de legitimação:

'Modern Architecture in Brazil', de Henrique Mindlin, escrito a partir de 1943 e publicado em 1956; 'Arquitetura Contemporânea no Brasil', de Yves Bruand, escrito na segunda metade da década de 1960 e

[29] SEGAWA, op. cit. p. 14.
[30] SEGAWA, op. cit. p. 14.

publicado em 1981; e 'Arquiteturas no Brasil 1900-1990', de Hugo Segawa, publicado em 1999. Embora possamos fazer referência aos outros, serão estes os livros que analisaremos mais detidamente; eles abrangem um arco temporal que começa no período de formação do discurso legitimador, passa pela fase em que a Arquitetura Moderna Brasileira estava vivendo seu auge (logo após a inauguração de Brasília) e chega quase aos nossos dias, época em que tanto a Arquitetura Moderna quanto a construção discursiva a seu respeito já passaram por críticas e revisões.

Embora *Brazil Builds* seja uma referência importante, trata-se de um trabalho que sofreu algumas limitações que lhe eram inerentes: primeiramente, tratava-se do catálogo de uma exposição do MOMA, e portanto não poderia se alongar em análises mais elaboradas; além disso, o tema da exposição incluía arquitetura antiga e nova, o que desviava um pouco o foco; por fim, o catálogo foi publicado em livro, mas este não recebeu re-edições por parte do Museu, fato que o levou a ser pouco lido (embora seu nome seja recorrentemente citado) pelas gerações posteriores.

FOR AUTHOR USE ONLY

Modern Architecture in Brazil foi concebido como sucessor e complemento de *Brazil Builds*:

> *Este trabalho foi primeiramente começado como um complemento a Brazil Builds [...]. No entanto, como Brazil Builds tem estado fora do prelo já por vários anos, foi mais tarde decidido incluir aqui os mais importantes exemplos já mostrados naquele livro. Neste sentido um mais completo panorama pode ser mostrado, cobrindo o*

> *desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil desde seu começo no final dos anos vinte até nossos dias.*[31]

Em sua gênese o livro traz sinais de sua filiação ideológica: nos agradecimentos Mindlin cita, entre outros:

> *[...] Lucio Costa, [...] pela leitura paciente do texto, bem como por várias correções; [...] Rodrigo Mello Franco de Andrade e a Carlos Drummond de Andrade, por importantes fontes; [...].*[32]

Vemos que alguns dos personagens que definiram o rumo da Arquitetura Moderna no Brasil estiveram também envolvidos com a feitura do livro. Mindlin era também um arquiteto Modernista ativo; várias obras suas aparecem no livro, tratadas em terceira pessoa.

FOR AUTHOR USE ONLY

Em apenas treze páginas Mindlin traça um resumo de toda a história da Arquitetura brasileira; na terceira página seu relato alcança o período do Art Noveau, passa pelo Neo Colonial e chega ao Modernismo. Até este ponto o autor já traça seus principais pontos de análise:

> *A história da arquitetura moderna no Brasil é a história de um punhado de homens jovens e de um corpo de trabalho trazido à existência com incrível rapidez. Em poucos anos, [...] uma idéia que mal teve tempo de criar*

[31] MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil.** Rio de Janeiro / Amsterdan: Colibris Editora Ltda, 1956. p. XIII. Tradução nossa.
[32] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. XIII.

> *raízes [...] floresceu e alcançou uma paradoxal maturidade. [...] Como quer que tenha acontecido, isso não pode ser explicado como uma mera conseqüência da evolução da arte de construir no Brasil, ou do desenvolvimento industrial do país.*[33]

O autor começa a construir uma explicação para a rápida florescência do Modernismo no país - aponta para o fato de que não ocorreu uma simples 'evolução'. Segundo ele,

> *A necessidade do país de se adaptar a diferentes meios e condições de vida [...] deve ter contribuído, ao menos em parte, para sua fluidez, para sua elasticidade mental [...] que tornaram possível a abrupta e completa transformação [...].*[34]

FOR AUTHOR USE ONLY

Vemos aí uma explicação naturalizante, que procura ligar as transformações arquitetônicas a um suposto caráter brasileiro, para o qual transformações abruptas seriam normais. Na seqüência, Mindlin retorna ao ano de 1500, e em algumas linhas resume a arquitetura construída no país até por volta de meados do século XVIII, época na qual são construídas igrejas nas quais

[33] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 1.
[34] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 1.

> *[...] uma característica nota 'Brasileira' primeiramente apareceu: em suas ingênuas interpretações dos cânones arquitetônicos herdados.* [35]

Assim, a primeira característica brasileira identificada por Mindlin seria a falta de rigidez na aplicação de princípios herdados ou importados; se esta aplicação pode ser pouco sofisticada, também traria a marca da criatividade inata.

Chegando ao início do século XIX, o relato de Mindlin aponta:

> *[...] um estilo de construir claramente relacionado a seus materiais se desenvolveu [...] severo, sólido e sem adornos* [no qual]... *uma sobriedade fundamental sublinha a exuberância formal das fachadas e da decoração.*[36]

FOR AUTHOR USE ONLY

Aqui o autor já prepara os argumentos que depois serão usados para justificar as opções estéticas Modernistas: as construções de concreto armado deverão representar um estilo relacionado a este material; ele encontra severidade e ausência de adornos como uma sobriedade que sublinha, está *sob* a exuberância formal da decoração, num salto argumentativo ousado.

Ao tratar do Rio de Janeiro após a chegada da Corte Portuguesa em 1809, o autor afirma:

[35] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 1
[36] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 2

> *Uma Europeização artificial e supervisionada foi apressadamente introduzida numa capital provinciana, atrasada e primitiva. [...] Este movimento novo e alienígena, completamente sem raízes, [...] não pode deixar de ser uma força desintegradora.* [37]

Ao tratar do estilo Neo Clássico, o autor não analisa com a mesma simpatia que vai páginas adiante dedicar a outro estilo importado, e também com fortes influências francesas - o Modernismo de Le Corbusier. Continua Mindlin:

> *No Brasil, a arquitetura oficial e acadêmica [...] estava* [em fins do século XIX] *se desenvolvendo por linhas cada vez mais afastadas da realidade.* [Após o ecletismo de fins do XIX] *O Art Noveau foi introduzido nas maiores cidades bem cedo neste século* [XX], *aparecendo como um tipo de protesto arquitetônico. [...] Seu abuso era, de qualquer forma, seu desenvolvimento lógico.*[38]

FOR AUTHOR USE ONLY

Nota-se, primeiramente, um certo desprezo pelo Ecletismo, apontado como 'afastado da realidade', a despeito da grande quantidade de obras no estilo. Depois, a idéia de que o Art Noveau deveria logicamente desembocar em um 'abuso', que de qualquer forma o autor parece considerar desnecessário explicar.

Num outro salto argumentativo, Mindlin afirma que:

[37] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 2.
[38] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 3.

> *Este protesto, portanto, estava destinado mais tarde a tomar a forma que assumiu no Brasil: aquela de uma reação neo-colonial que foi pensada por muitos como um retorno para a única tradição legítima.*[39]

Falar em 'destinação' só pode ser interpretado como um recurso discursivo de naturalização, o neo-colonial sendo apenas uma conseqüência passageira de conflitos anteriores. Mas aqui surge com mais intensidade a argumentação propositalmente obscura, que vai se tornar, como veremos, uma marca dos discursos pró-Modernistas no Brasil:

> *Se para arquitetos com mentes menos claras isto* [o neo-colonial] *levou a uma nova série de pastiches, para outros, como Lucio Costa, isto rapidamente clareou o problema, levando-os a assumir a tradição de construir mais próxima à realidade brasileira, a única que, devido à sua franca resposta ao clima, aos materiais e às necessidades das pessoas, poderia servir de base e ponto de partida para uma interpretação construtiva dos requisitos arquitetônicos brasileiros no pós-guerra do século vinte.*[40]

FOR AUTHOR USE ONLY

Aqui vemos expressa uma interpretação que se tornou axiomática, ligando a Arquitetura Moderna à tradição colonial / neo-colonial brasileira. Primeiro, o elogio aparentemente gratuito a Costa, colocando-o em posição

[39] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 3.
[40] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 3.

de destaque pela alegada 'clareza da mente' e não pela obra. Depois, a preparação para a alegação que viria a ser repetida, até nossos dias, de que Costa projetou no estilo neo-colonial durante um tempo por antever neste estilo as condições que prepariam o terreno para a chegada do Modernismo. O próprio Costa sempre afirmou enxergar a ligação do tradicional com o Modernismo[41], inclusive com o emprego de elementos recuperados da tradição construtiva colonial em prédios Modernistas (cobogós, azulejos nas fachadas, etc). O fato é que Costa projetou vários prédios neo-coloniais[42]; no entanto, a relação de Costa com o estilo permaneceu ambígua, já que ele, em dado momento, define o neo-colonial como "*visão acadêmica e equivocada da arquitetura colonial brasileira*"[43].

Mindlin ainda acrescenta, referindo-se à mesma tradição construtiva:

> *Esta tradição, ou antes, a atitude espiritual que refletia, trazida à auto- consciência pelas idéias lançadas por Le Corbusier, foi a que serviu de fundamento para o movimento da arquitetura moderna no Brasil. [...] O caráter pessoal que logo veio a assumir [...] também se encontrava nesta tradição.*[44]

FOR AUTHOR USE ONLY

O autor sugere uma ligação da arquitetura moderna com uma 'atitude espiritual', por sua vez refletida na tradição construtiva; atribui a tomada de consciência a Le Corbusier - aqui vemos traçado o discurso que viria a se

[41] Costa afirma serem duas as suas "raízes fundamentais: a tradição autêntica e a renovação arquitetônica". in COSTA, Lucio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 3ª. edição. p 156.
[42] ver BRUAND, op. cit.
[43] op. cit. p 153.
[44] MINDLIN, Henrique. op. cit. p. 3

tornar padrão. De quebra, uma justificativa para a subseqüente aplicação um tanto heterodoxa doa axiomas Modernistas.

Ainda na página 3, o autor passa a falar especificamente sobre seu tema. Assinala que dois eventos se apresentam como pontos de referência na formação do movimento Modernista: o primeiro, a Semana de Arte Moderna de 22, criando o estado mental necessário para a recepção das manifestações Modernas em nosso país; o segundo, a revolução de 1930, que teria criado as condições políticas e sociais.

Quanto à Semana de 22, é consenso que o evento realmente influenciou profundamente sobre a recepção local das manifestações Modernistas. Seria interessante lembrar, no entanto, que foi o Neo-Colonial brasileiro o estilo arquitetônico presente na Semana, e que em 22 Mário de Andrade afirmava que 'moderno' em arquitetura era o Neo-Colonial[45], sendo que a esta altura, posterior ao surgimento da Bauhaus, a Arquitetura Moderna na Europa já andava pelo menos por sua terceira década[46]. Mindlin, já em meados da década de 1950, não faz referência a isto, sugerindo implicitamente que teria havido uma ligação Semana de 22 / Arquitetura Moderna, argumento que passará a ser repetido ou insinuado nas décadas seguintes.

FOR AUTHOR USE ONLY

Quanto ao 'movimento de 30', o autor afirma que foi realizado majoritariamente por 'homens jovens', sugerindo aí também uma abertura favorável ao Modernismo. Ligado às mudanças políticas, surge o fato, que não recebe justificativas nem explicações, de que Lucio Costa assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes. Contado desta forma, o

[45] KESSEL, Carlos. **Vanguarda efêmera: Arquitetura Neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922**. *in* Estudos Históricos, Arte e História, n. 30, 2002/2. CPDOC/FGV: São Paulo, 2002.
[46] ver BENEVOLO, op. cit.

episódio parece sugerir a alegada 'genialidade' de Costa, já que ele surge para as altas posições no campo sem uma história prévia, numa trajetória 'heróica' que passará a ser parte central das narrativas sobre o Modernismo no Brasil. O fato seguinte, a demissão de Costa, é contado como '*um incidente de sala-de-aula* [que] *deu aos reacionários oportunidade para demiti-lo*'[47]. Isto demonstra o quanto de conflito havia envolvido na tomada de posições neste período, quão instável era a situação dos Modernistas e como interessava manter uma narrativa superficial, para não prejudicar o sentido '*heróico*'[48] que o autor pretendia dar aos eventos.

Em seguida, o autor começa a narrar os eventos propriamente ligados ao Modernismo. O primeiro destaque é o prédio do M.E.S.:

FOR AUTHOR USE ONLY

> [em 1935] *um concurso para* [a escolha do projeto para] *um novo prédio para o Ministério da Educação e Saúde foi anunciado. Na atmosfera de hesitação artística generalizada, os prêmios foram concedidos a projetos puramente acadêmicos, enquanto projetos de real mérito no espírito moderno, por um grupo de jovens, foram desclassificados. Mas então ocorreu um daqueles eventos inesperados que tão freqüentemente mudam o curso da história. O Ministro da Educação, [...] inspirado pela mistura de visão, audácia e bom senso que o caracterizava, tomou a decisão pessoal que mais contribuiu para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil. Apoiado pela opinião de vários*

[47] MINDLIN., op. cit. p. 4.
[48] idem, p. 5.

> *críticos respeitados, especialmente Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, [...] Capanema fez com que os vencedores recebessem os prêmios [...] e então pediu a Lucio Costa, um dos desclassificados, para apresentar um novo projeto. O jovem mestre insistiu para que os demais desclassificados fossem chamados também.*[49]

Em que pese o tamanho da citação, vemos aqui concentrados os principais argumentos que passariam a ser invocados quando das narrativas posteriores sobre o episódio. Primeiro, invoca-se uma 'hesitação artística generalizada' para o fato de que projetos não-modernistas tenham sido escolhidos; podemos entender esta suposta hesitação, no entanto, como a manifestação da luta, naquele momento ainda não decidida, pela hegemonia no campo. Quanto aos projetos 'puramente acadêmicos', eles nunca são mostrados; aceite-se a julgamento do autor. Veremos no capítulo 3, no entanto, que o autor do projeto vencedor, entre outros, refuta estas opiniões, mas seu discurso termina por ficar obscurecido e finalmente ignorado.

FOR AUTHOR USE ONLY

Novamente invocando um espírito heróico, Mindlin fala 'daqueles eventos inesperados que tão freqüentemente mudam o curso da história', como se estes pudessem acontecer independentemente das condições sociais que os tornam possíveis, quase como milagres. Invocando 'visão, audácia e bom senso', além do apoio de três figuras respeitadas que eram funcionários do Ministério, Mindlin conta com naturalidade que os

[49] idem.

vencedores receberam os prêmios, como que para se aquietarem, e que Lucio Costa, sem maiores justificativas, foi convidado a fazer um projeto. De fato, a justificativa vem a seguir: ele era um 'jovem mestre', de modo que mais uma vez fica naturalizada sua escolha, sem que apareçam as lutas pelo lugar no campo. Provavelmente consciente destas lutas, no entanto, Costa insiste para que os outros de seu grupo venham tomar lugar junto a ele, todos ganhando proeminência com projeto de tal envergadura e compondo um corpo mais consistente na defesa das posições recém adquiridas.

Continua Mindlin:

> *[...] em janeiro de 1937 eles apresentaram seu projeto final* [que] *mostrou seus grandes talentos e capacidade de assimilação inteligente. No prédio pronto, um ponto de referência da arquitetura contemporânea, um grau incomparável de excelência foi obtido* [e o prédio] *permanece como um ponto alto na arquitetura moderna, não só no Brasil como no Ocidente [...].*[50]

FOR AUTHOR USE ONLY

Quanto às qualidades intrínsecas do prédio, o julgamento permanece no âmbito da subjetividade. Na época, segundo Pedro Nava, o edifício foi recebido como 'obra de um mentecapto'[51], declaração que faz pensar que o julgamento favorável poderia estar restrito aos adeptos do Modernismo. Quanto a ser um ponto alto na arquitetura moderna, observamos que o

[50] idem, p. 6.
[51] in SWARTZMAN, Simon. BOMENY, Helena M. B. COSTA, Vanda M. R. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Ed. Paz e Terra – FGV, 2000. Introdução, p. 13.

prédio não recebe especial destaque nos principais livros de História da Arquitetura não brasileiros[52].

Mais adiante, Mindlin narra outro episódio:

> *Em fevereiro de 1937, Attílio Corrêa Lima venceu o concurso para a Estação de Hidroaviões no Rio de Janeiro. Embora não pudesse deixar de chamar atenção para a baixa qualidade da representação gráfica do projeto vencedor, o júri teve a percepção de dar a ele o primeiro prêmio, uma decisão plenamente justificada pelo mérito e beleza do prédio pronto.*[53]

FOR AUTHOR USE ONLY

Este tipo de conflito, onde as decisões do júri se dão envoltas em polêmica, onde é necessário buscar justificativas durante ou após os julgamentos, demonstra mais uma vez como a hegemonia interpretativa estava sendo disputada. Interessante notar que os episódios relacionados a concursos polêmicos viriam a constituir verdadeira marca ligada ao Modernismo no Brasil, com uma recorrência notável. É o caso dos concursos do prédio do M.E.S. (sobre o qual voltaremos a falar no capítulo

[52] ver p. ex. BENEVOLO, op. cit., um dos livros canônicos mais empregados, no qual o prédio é citado sem maiores comentários; no mais recente 'A História da Arquitetura' de Glancey, no qual o autor cita o prédio como tendo "um papel importante no desenvolvimento de uma arquitetura [...] patrocinada pelo Estado" e de quebra afirma que "a competição pelo projeto do edifício foi vencida por Lucio Costa". GLANCEY op. cit. p. 190.
[53] MINDLIN., op. cit. p. 6

3), este da Estação de Hidroaviões, o do Plano Piloto de Brasília[54], e até em Curitiba quando do concurso de projetos para o Teatro Guaíra[55], estes dois já na metade dos anos 50. Aparentemente, após Brasília a disputa fica resolvida em prol dos Modernistas, os concursos não acontecem com grande freqüência e as escolhas por projetos Modernistas, com ou sem concurso, raramente são questionadas.

Ainda sobre concursos, Mindlin diz:

> *A escolha de arquitetos para prédios públicos era mais freqüentemente feita por meio de competições, de acordo com as regras definidas pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, e os projetos mais importantes se distinguiram por uma série de boas seleções. O concurso para o* ***Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York*** *foi vencido por Lucio Costa em 1938. Os dois irmãos Roberto venceram o concurso para o* ***Aeroporto Santos Dumont*** *[...] em 1937. Henrique E. Mindlin, em 1942, venceu o concurso para o novo* ***anexo do [...] Palácio do Itamarati****, e Affonso Reidy e Jorge Moreira juntos ganharam o primeiro lugar no concurso para [...] a* ***Estrada de Ferro do Rio Grande do Sul****, [...] em 1942.*[56]

FOR AUTHOR USE ONLY

[54] O caso é descrito com detalhes em VESENTINI, José W. **A capital da Geopolítica**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
[55] Sobre este episódio, ver SUTIL, Marcelo; FAZION, Fabiano. **Centro Cultural Teatro Guaíra - 50 anos de História**. Curitiba: AVG Meschino, 2006.
[56] MINDLIN., op. cit. p. 8.

O Pavilhão era obra efêmera, que sobreviveu apenas em fotos; o anexo do Itamarati e a sede da EFRGS não obtiveram uma fortuna crítica significativa; apenas o Santos Dumont conquistou um status de maior prestígio nas décadas posteriores. No entanto à mesma época uma série de obras foi executada (como veremos no próximo capítulo) em outros estilos que não o Modernismo, sem receberem citação ou crítica.

Mindlin comenta em seguida a realização de 'Brazil Builds', a exposição sobre arquitetura brasileira realizada pelo MOMA de Nova York em 1943, seguida pela publicação do livro homônimo:

> *[...]'Brazil Builds' revelou um novo trabalho, cheio de charme e novidade, [...] Houve imediato e dramático reconhecimento internacional, e o Brasil despertou para o fato de que sua arquitetura moderna era uma de suas mais valiosas contribuições para a cultura contemporânea. O homem da rua, cético e irônico por natureza, começou a sentir orgulho dos prédios que ele a princípio considerou engraçados ou deslocados. Ele continuou a dar-lhes apelidos, [...] mas abaixo deles se sente admiração e respeito.*[57]

FOR AUTHOR USE ONLY

A necessidade de reconhecimento internacional é uma característica presente na cultura brasileira (bem como nas de outros países culturalmente periféricos) até nossos dias; de maneira especular, este reconhecimento também serve de argumento para convencer os próprios brasileiros sobre

[57] MINDLIN. op. cit. p. 7.

características ou fatos a seu respeito que eles próprios não reconhecem ou aceitam. É a exposição em Nova York que faz o Brasil 'despertar'. Fica claro, entretanto, que a arquitetura moderna não agradou ao 'homem da rua', ao menos num primeiro momento, mas isto se deveu ao ceticismo e à ironia que lhe são naturais. Após o 'imediato e dramático' reconhecimento internacional, ele passa a sentir orgulho dos prédios, e à sus sombra sente 'respeito e admiração'; mas continua a dar-lhes apelidos, como o famoso 'Frangueira'[58] dedicado ao prédio do M.E.S., que não revela grande respeito.

Antes de passar a comentar as características distintivas da arquitetura moderna produzida no Brasil, Mindlin analisa:

> *Por todas as aparências o movimento moderno venceu no Brasil. Desafortunadamente, as aparências enganam. [...] Nos últimos quinze anos, uma quantidade apreciável de trabalhos de mérito indiscutível surgiu [...]. Mas este ganho fica de certa forma obscurecido pelo grande número de produções duvidosas, nas quais um desentendimento dos princípios básicos da arquitetura moderna se revela. [...] Ainda assim, mesmo os mais pobres edifícios contemporâneos indicam que imitadores estão tentando seguir as linhas corretas.*[59]

FOR AUTHOR USE ONLY

No subtexto está toda a produção do período que não se encaixa nos padrões Modernistas; para o autor, não existem outros estilos - existe

[58] Ver comentário no capítulo 3.
[59] MINDLIN. op. cit. p. 7.

apenas o desentendimento dos princípios básicos Modernistas. Os tais imitadores estão presentes já nos anos 50, por conta da progressão Modernista na tomada das posições do campo, que viria a se definir com Brasília.

*

Cerca de uma década depois da publicação do livro de Mindlin, um francês elabora um trabalho de pós-graduação a respeito da Arquitetura Moderna Brasileira. Seu trabalho recebe apoio e colaboração tanto da USP quanto de arquitetos envolvidos com a produção de projetos Modernistas. Somente anos mais tarde, em 1981, o trabalho é publicado em forma de livro: 'Arquitetura Contemporânea no Brasil'[60], de Yves Bruand. O livro se torna obra canônica no assunto, dadas sua profundidade, embasamento e abrangência únicos sobre o tema. Trata-se de obra de apologia ao Modernismo, como percebe Segawa:

FOR AUTHOR USE ONLY

> *A avaliação de Bruand padece uma leitura triunfalista e apologética da arquitetura moderna do Brasil.*[61]

Apesar dessa percepção bem posterior, o livro não deixou de constituir a referência básica sobre a Arquitetura Moderna no Brasil, inclusive, como já citamos, para o próprio Segawa.

Se no título do livro Bruand escreve 'contemporânea' e não 'moderna', é que a esta época a conquista Modernista pelo espaço legitimado já tinha ocorrido, e a crítica Pós-Modernista ainda não tinha se

[60] BRUAND. op. cit.
[61] SEGAWA, op. cit. p. 15.

consolidado. Só havia, 'oficialmente', Arquitetura Moderna; tudo mais que pudesse existir era simplesmente desconsiderado.

Vejamos a narrativa de Bruand; começando com a passagem do Neo-Colonial para o Modernismo:

> *O arquiteto mais intimamente vinculado a essa dupla aventura, cuja personalidade marcou tanto o movimento neocolonial, quanto o movimento racionalista posterior, foi sem dúvida Lúcio Costa. Pode parecer estranho que um jovem de 24 anos (em 1924, quando se formou pela Escola) tenha conseguido tamanha ascendência sobre seus colegas assumindo rapidamente o papel de líder, mas o fato é explicável: sua vasta cultura, a formação parcialmente européia, a segurança de seu gosto, a grande modéstia e o apoio de José Mariano foram os elementos essenciais de sua rápida ascensão.*[62]

FOR AUTHOR USE ONLY

Embora o trabalho de Bruand tenha sido elaborado antes de os projetos Pós-Modernistas terem conquistado repercussão significativa no Brasil, ele já se coloca com a necessidade de elaborar explicações mais desenvolvidas, inclusive por seu caráter acadêmico. Mas ao tentar explicar a ascensão de Lucio Costa, esbarra na ausência de narrativas anteriores que lhe possam embasar, a não ser aquelas construídas sob a égide Modernista: 'Brazil Builds' e 'Modern Architecture in Brazil'.

[62] BRUAND, op. cit. p. 57. Note-se que o autor, na p. 82, atribui o ano de 1902 como sendo o do nascimento de Costa, e, portanto, ele teria apenas 22 anos em 1924.

Com o grande sucesso comercial que o Modernismo obteve no Brasil, especialmente após Brasília, e já tendo atingido a condição de padrão hegemônico, também no meio acadêmico (notadamente na FAU-USP) a interpretação pró-Modernista constituía o padrão hegemônico.

Nestas condições, Bruand se revela tanto pelo que silencia como pelo que escreve:

- *sua vasta cultura, a formação parcialmente européia, a segurança de seu gosto* - o que podemos considerar como uma eloqüente declaração de elitismo;
- *grande modéstia* - característica subjetiva, difícil de ser mensurada. A ligação de uma grande modéstia com uma ascensão meteórica parece um tanto inverossímil. Esta característica de Costa pode ter tido influência mais importante em outro fato, seu afastamento dos holofotes já em 1939, destinados desde então a Niemeyer.
- *o apoio de José Mariano* - como veremos no capítulo 3, uma das características marcantes da época do Estado Novo eram os favores e apadrinhamentos. Aqui pode estar mostrada uma característica significativa da construção da carreira de Costa naqueles anos, primeiro contando com o apadrinhamento de José Mariano (patrono do neocolonial), depois a filiação ideológica explícita com Le Corbusier, e finalmente a relação com Gustavo Capanema. A mudança de postura de Costa, abandonando Mariano e optando por professar o Modernismo, apresentada por Bruand como fruto de uma 'evolução' naturalizada, pode ser entendida como uma opção calcada na percepção de uma potencialidade discursiva-comercial mais promissora por parte do Modernismo, como acontece nas

FOR AUTHOR USE ONLY

disputas por posições no mercado de bens simbólicos. Talvez esta percepção tenha sido o maior trunfo de Costa, posicionando-se no campo de maneira ousada, e ao mesmo tempo apostando num estilo ainda envolto em críticas e elaborando as condições para a dominância deste estilo.

O viés elitista de Bruand se mostra mais uma vez quando ele comenta o '*triunfo do ecletismo até por volta de 1930':*

> *Esta atitude era fruto de uma escolha voluntária, explicada por um apego conservador a princípios superados e por um complexo de inferioridade generalizado [...].*[63]

FOR AUTHOR USE ONLY

É preciso reconhecer que construía-se muito no que se consagrou chamar de 'ecletismo' (denominação que engloba qualquer manifestação estilística de fins do séc. 19 a princípios do 20, como o neo-colonial, o neo-clássico, etc.), e que esta atitude foi tomada de modo consciente, sendo praticada de maneira extensiva e generalizada. Mas reputa-se este fato em conservadorismo e complexo de inferioridade, que depois virão a ser superados pelo vanguardismo e autoconfiança dos Modernistas em sua 'saga heróica'.

Vejamos a narrativa de Bruand para a construção do prédio do M.E.S.:

[63] BRUAND, op. cit. p. 59.

> *O regulamento do concurso previa uma seleção de cinco projetos, dentre os quais seria [...] feita a escolha [...]. No entanto, a comissão, composta por arquitetos acadêmicos, selecionou apenas três das trinta e quatro propostas [...] eliminando, entre outras, a do pequeno grupo identificado com as teorias funcionalistas. Mas o Ministro [...] não era da mesma opinião. Pretendia ele afirmar-se perante as gerações futuras com um edifício marcante. Havia compreendido [...] que os estilos históricos já faziam parte do passado, nada se podendo esperar dos pastichos ou elucubrações imaginárias totalmente desvinculados das necessidades do presente. Não ignorava, por outro lado, a tentativa de regeneração da arquitetura, lançada pelo movimento racionalista europeu; este era muito polêmico e parecia nesta época estar perdendo um pouco do impulso. [...] havia um espaço a ser preenchido, não hesitando Gustavo Capanema nesta tentativa.*[64]

FOR AUTHOR USE ONLY

Não eram apenas projetos Modernistas os desclassificados; pelo reduzido número de projetos selecionados, pode-se supor que algum fator negativo tenha sido atribuído aos 31 projetos, independente de sua opção estilística. Está colocada claramente a disputa por posições no campo simbólico que se travava, bem como a opção consciente de Capanema.

[64] BRUAND., op. cit. pp. 81-82.

> *Não cabia anular o resultado do concurso. Assim, os prêmios em dinheiro foram pagos [...] mas o Ministro decidiu não executar o projeto vencedor, convidando Lucio Costa, um dos participantes desclassificados, para apresentar um projeto novo. [...] A tarefa atribuída a Lucio Costa era um ato arbitrário, encoberto por minúcias de ordem jurídica, mas Capanema não dispunha de outro recurso para alcançar a solução que lhe parecia fecunda. A escolha de Lucio Costa era lógica e fundamentada : sem dúvida alguma, era ele a figura de maior destaque dentre os adeptos da arquitetura 'moderna'. Apresentava-se claramente como o líder dos jovens arquitetos cariocas adeptos do funcionalismo. Assim, nenhum deles poderia protestar [...]; embora não tivesse qualquer escrúpulo em combater por todos os meios uma arquitetura que ele considerava nociva, não achava justo beneficiar-se individualmente [e sugere a contratação de mais três arquitetos Modernistas; assim] eliminava, pelo menos parcialmente, a impressão de arbitrariedade que causava sua escolha.*[65]

FOR AUTHOR USE ONLY

Como em Mindlin, a simples menção do pagamento dos prêmios pretende ser suficiente para aplacar críticas. Está claro que foi um ato arbitrário do Ministro, mas se pretende atenuado pelo clima político da época bem como pelo engajamento implícito do autor e a esperada

[65] BRUAND. op. cit. p. 82.

cumplicidade do leitor para com a tese de que a opção do Ministro é auto-justificada pelo seu acerto, supostamente atestado pela existência mesma do prédio. Assim, o discurso Modernista cria um círculo argumentativo, que elabora a própria crítica e nela se apóia para justificar suas ações. Lucio Costa permanece como um personagem heróico, quase mítico, sem vinculação com uma história social e justificado por seus talentos e virtudes naturais.

Mais adiante, Bruand comenta o concurso para escolha do projeto para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova York em 1939:

> *[...] nenhum dos anteprojetos* [foi] *considerado plenamente satisfatório pela comissão julgadora. A escolha recaiu sobre o de Lucio Costa por ser ele o que apresentava mais forte dose de brasilidade, ficando o [...] de Niemeyer em segundo lugar por seu caráter econômico e funcional.* [66]

FOR AUTHOR USE ONLY

Somente no contexto de uma hegemonia já adquirida, argumentos como o da 'mais forte dose de brasilidade' pode ser apresentado com naturalidade; à época, em pleno Estado Novo, seria aceitável propor tal justificativa, embora o Modernismo estivesse longe de constituir unanimidade mesmo no Governo Vargas. Mas 30 anos depois, não questionar tais proposições exigia um alinhamento determinado. Bruand ainda acrescenta:

[66] BRUAND. op. cit. p. 105.

> *Lucio Costa não acatou o resultado, sendo autorizado pela comissão a elaborar um novo projeto, em parceria com Niemeyer.*[67]

Novamente aparece o personagem heróico, que tem a prerrogativa implícita de acatar ou não o resultado, mesmo favorável a ele, e de propor soluções alternativas que julgue corretas.

Ainda com sentido heróico, Bruand afirma:

> *[...] a partir de 1944-1945, [...] praticamente da noite para o dia surge uma clientela privada, convertida à nova arquitetura.*[68]

FOR AUTHOR USE ONLY

Bruand provavelmente não ignorava[69] que nem mesmo em períodos que no imaginário popular estão ligados a figuras de gênios artísticos, como por exemplo o Renascimento Italiano, clientelas não surgem 'da noite para o dia' mas são frutos das transformações sociais, econômicas e tecnológicas de seu tempo, entre outros fatores. O alinhamento automático e a ausência de problematização exigem este tipo de explicações naturalizantes.

Entre o livro de Bruand e o de Segawa, dois acontecimentos impuseram marcos interpretativos nas ciências humanas que diferenciam este último dos trabalhos anteriores. Na Arquitetura, o surgimento do Pós-

[67] BRUAND, op. cit. p. 105.
[68] BRUAND, op. cit. p. 105.
[69] Já que por esta época havia trabalhos como os de Gombrich, Hauser, Lotz e Reidenreich, que já tinham explorado este tema com profundidade e demonstrado como as condições sociais de produção foram determinantes no desenvolvimento do trabalho dos artistas Renascentistas.

Modernismo nos anos 60, com sua posterior influência no Brasil; em outros campos de estudo, vejamos o que diz Segawa:

> *A história e a historiografia recentes ainda se refazem do impacto epistemológico provocado, por exemplo, pelas idéias de um Michel Foucault [...] Neste caminho, a viabilidade de [...] articular perguntas é muito mais intensa que nossa capacidade individual de formular respostas.*[70]

Embora não discordemos a princípio da afirmação do autor, notamos que ele, com sua argumentação, já se coloca previamente isento da necessidade de formular respostas; neste sentido seu trabalho, embora se pretenda sintonizado com as tendências acadêmicas de seu tempo, deixa implícita a permanência das 'respostas' já formuladas por seus antecessores. Tanto é que ele afirma mais adiante (além da citação das diversas influências, como vimos no início deste capítulo):

PDA AUTHOR USE ONLY

> *Arquitetura Contemporânea no Brasil é o mais completo dossiê sobre a arquitetura brasileira do século 20 até 1969, [...] Os retratos de grandes arquitetos e das obras-primas da arquitetura brasileira constituem uma contribuição insuperada. [...] Sem pretender contestar o significado desta abordagem, busquei estudar os*

[70] SEGAWA. op. cit. p. 13.

> *processos da constituição da nossa arquitetura moderna em matizes diversos [...].*[71]

Ou seja, embora seu título não seja explicito a esse respeito, o livro trata da Arquitetura Moderna - em seus matizes. A única referência a outros estilos aparece no capítulo 2, intitulado: '*Do Anticolonial ao Neocolonial: A busca de alguma Modernidade 1880-1926*'. O autor joga com a recorrente confusão entre Modernismo e Modernidade, para dar a impressão de inserção do Neocolonial no contexto Modernista. Depois disso, o que há são apenas obras Modernistas, e o século XX se passa sem que haja menção de alguma obra em outro estilo, até pelo menos os anos 80.

Já tendo havido um refluxo dos modismos Pós-Modernistas na década de 90, com a permanência da hegemonia Modernista, Segawa não se sente na necessidade de discutir o embasamento teórico elaborado por seus antecessores, apenas se dedica a re-contar a história através de uma divisão temática que classifica as obras Modernistas brasileiras de acordo com características regionais e geracionais.

FOR AUTHOR USE ONLY

Problematização da Teoria Modernista

Algumas das características axiomáticas do Modernismo são especialmente significativas no contexto de nossa interpretação:

- A ruptura com a tradição projetual e construtiva;
- A ruptura com as referências à Natureza;

[71] Idem.

- O abandono da Ornamentação.

A ruptura com a tradição tem um claro significado no âmbito dos conceitos propostos por Bourdieu. Ela representa a tentativa de substituição de uma ortodoxia estabelecida por uma nova ortodoxia. É a batalha pelo domínio simbólico colocada de maneira explicita, embora no caso brasileiro tanto arquitetos quanto historiadores tenham tentado através de construções discursivas estabelecer uma linha de continuidade entre a tradição colonial e o Modernismo.

Já a ruptura com as referências à Natureza é um traço comum a todas as manifestações Modernistas. Inseridos num contexto de grande expansão industrial e tecnológica, os Modernistas buscam uma identificação formal com as máquinas, consideradas por eles como símbolos por excelência da era moderna. Um dos mais famosos axiomas modernistas é da lavra de Le Corbusier, que afirmava ser a casa uma 'máquina de morar'[72]. Podemos envergar neste afastamento da Natureza, para além de uma opção estética, uma escolha estratégica no contexto da Sociedade de Dominação, onde o artificialismo e a padronização aparecem como elementos de desenraizamento e fragilização do ser humano, cuja dependência do sistema industrial-tecnológico para a produção dos elementos materiais essenciais à sua existência (como o espaço construído) bem como dos elementos simbólicos constituintes de seu habitat aumenta gradativamente até atingir o nível de uma dominação absoluta e permanente.

Como complemento ao afastamento da Natureza, o paradigma do abandono da ornamentação visa tornar mais eficaz o processo de

FOR AUTHOR USE ONLY

[72] CORBUSIER, Le. ***Por uma Arquitetura***. São Paulo: Perspectiva, 1977. 2ª. ed.

dominação simbólica. Veremos em detalhes como se deu a argumentação em torno deste fator.

A Questão do Ornamento

A presença ou não do ornamento constitui-se num dos aspectos mais marcantes da conceituação estilística que veio a consolidar o estilo Arquitetura Moderna. Tendo como texto fundador da discussão um trabalho de um arquiteto austríaco de obra construída pouco extensa ('O ornamento é um crime' de Adolf Loos)[73], o tema ganha corpo nos trabalhos de Le Corbusier[74], a partir dos quais a ausência do ornamento passa a se constituir como um dos conceitos basilares da Arquitetura Moderna[75].

Para nosso estudo esta questão é importante, já que à época da construção do prédio do M.E.S. a disputa pela hegemonia no campo da Arquitetura no Brasil estava centrada, no que diz respeito às construções realizadas pelo Governo, basicamente em duas propostas estilísticas : o Art Déco e o Modernismo Corbusiano.

FOR AUTHOR USE ONLY

Podemos constatar esta disputa através de um rápido exame nas fachadas de alguns importantes edifícios construídos durante o governo Vargas: começando pelo Portal (fig. 1) do pavilhão construído para a 'Exposição do Estado Novo' (1938), tipicamente Art Déco, e passando por vários edifícios públicos menos famosos (figs. 2 a 9) construídos no

[73] Ver a respeito RYKWERT, Joseph. ***Adolf Loos: the new vision***. *in* Studio International Magazine. Volume 186, Número 957. London : 1973.
[74] Em especial no em CORBUSIER, Le. ***Por uma Arquitetura***. São Paulo: Perspectiva, 1977. 2ª. ed., e presente em praticamente todos os livros posteriores do autor.
[75] Ver WOLFE, Tom. ***Da Bauhaus ao nosso caos***. Rio de janeiro: Editora Rocco, 4ª Ed. 1990.

período, observamos que todos eles podem ser classificados como Art Déco, embora alguns de maneira mais bem definida que outros.

Fig. 1 – Portal da Exposição do Estado Novo.

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

A Central do Brasil:

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 10

O Ministério do Exército:

Fig. 11

O Ministério do Trabalho:

Fig. 12

FOR AUTHOR USE ONLY

O Ministério da Fazenda:

Fig. 13

Constatamos que numericamente a presença Art Déco era bastante significativa, o que convida a uma reflexão.Vejamos em mais detalhes a dicotomia Art Déco x Arquitetura Moderna.

O Estilo Art Déco

Ao examinarmos a historiografia canônica sobre a Arquitetura do final do século XIX e do século XX, constatamos que o Art Déco não conta com o mesmo prestígio conferido à Arquitetura Moderna, e tampouco recebe a mesma atenção que o Art-Noveau, que o precedeu. Esta assimetria chama a atenção, já que, numa definição corrente o Art Déco era um

> *Movimento nas artes decorativas que surgiu nos anos 20 e* ***dominou a década de 30****, e que, inspirado basicamente no cubismo e nos preceitos da nova arquitetura, buscava o equilíbrio dos volumes, uma certa singeleza linear e uma fácil adaptação à produção industrial.*[76]

FOR AUTHOR USE ONLY

Em uma obra específica sobre Arquitetura, encontramos a informação em uma nota de canto de página:

> *Art Déco -* ***Estilo dominante*** *nas artes decorativas e na arquitetura* ***de fins da década de 1920 e início da década de 1930*** *[...]. Caracteriza-se pelo uso de materiais luxuosos, motivos estilizados e linhas dinâmicas.*[77]

É de se notar que um estilo considerado como dominante por cerca de duas décadas permaneça relegado a notas secundárias, o que revela o

[76] **Novo Dicionário da Língua Portuguesa** - Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. 2ª. ed. Grifo nosso.
[77] GLANCEY, Jonathan. **A História da Arquitetura**. São Paulo: Edições Loyola, 2001. p. 160.

tratamento que a crítica e a historiografia reservaram para o estilo que disputava a primazia simbólica com a Arquitetura Moderna, sinal bastante eloqüente da força que esta última adquiriu ao obter legitimidade e passar a ocupar a posição central no sistema simbólico arquitetônico.

Esta 'dominância' teria uma demonstração na constatação anterior do grande número de edifícios públicos construídos no Brasil no período, mas contrasta com a pouca importância que as obras críticas e analíticas costumam dedicar ao Art Déco. As características do estilo não são significativamente diferentes das da Arquitetura Moderna, a não ser pela posição diametralmente oposta em relação ao uso dos ornamentos. Enquanto a Arquitetura Moderna prega o abandono da ornamentação, o Art Déco emprega-a de maneira intensa e eloqüente.

O que a presença ou não da ornamentação significa no contexto da disputa pela dominação simbólica ainda está por ser compreendido. O fato é que a opção por uma ou outra tendência representava uma divisão que marcava os territórios simbólicos em disputa.

FOR AUTHOR USE ONLY

Vejamos na seqüência como esta questão era encarada pelos Modernistas.

Arquitetura Moderna e o Referencial Utópico.

Uma das características marcantes da Arquitetura Moderna tem sido a vinculação, desde os primeiros ideólogos e críticos do estilo, a vinculação desta arquitetura com um sentido de Utopia. Françoise Choay, em seu livro

'A Regra e o Modelo'[78], trata especificamente de compreender o desenvolvimento histórico das Utopias enquanto modelos aplicados, ainda que por vezes apenas teoricamente, para a elaboração de planos ou projetos urbanísticos. A autora dedica um capítulo especialmente para discutir o modelo de planejamento proposto por Le Corbusier, além de citar o arquiteto em outras partes do livra. Desta forma, um dos trabalhos teóricos mais respeitados sobre a historicidade dos modelos urbanísticos tem como premissa a vinculação Arquitetura Moderna - Utopia. Esta vinculação não é fortuita, já que os escritos teóricos da Arquitetura Moderna usualmente carregaram um sentido de proposta de um 'mundo melhor'[79], uma característica que pode ser considerada inata num campo de produção intelectual onde um dos focos principais consiste precisamente em propor modificações no ambiente construído visando uma presumível melhoria ou incremento deste ambiente.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, a análise histórica distanciada não pode deixar de notar que a intenção explicitada de um autor não significa necessariamente sua concretização ou sua coerência. No caso dos teóricos da Arquitetura Moderna, o fato de que eles pudessem acreditar honestamente que seus projetos, propostas e conceitos, se concretizados, levariam o mundo a uma melhora num algures utópico, não significa que devamos tomar este sentido como uma premissa interpretativa, ou seja, que não possamos considerar a possibilidade de que a concretização de tais propostas viesse (ou tenha vindo) a manifestar uma deterioração de alguma das condições do ambiente construído, sejam elas estéticas, sociais. ambientais ou qualquer outra.

[78] CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
[79] Ver a respeito BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. op. cit.

Diante destas considerações, faremos a seguir uma breve revisão da idéia de Utopia e seus desdobramentos no que concerne à Arquitetura Moderna.

Utopia / Distopia.

Desde os primeiros textos utópicos, um de seus elementos é a concepção de uma realidade espacializada. Não é de causar surpresa que textos arquitetônicos venham a se enquadrar nesta categoria, inicialmente literária; nos textos fundadores do Modernismo podemos perceber a presença de uma temática predominantemente positiva, que tem como pressuposto a inerência da função da Arquitetura de plasmar um devir *melhor* através da edificação do ambiente, noção que liga a Arquitetura à própria idéia de progresso e que gera um efeito de sentido que induz à interpretação destes textos dentro do que podemos chamar de uma 'tradição utópica'[80].

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta tradição literária Utópica tinha permanecido até o séc. XIX com certa homogeneidade, paralelamente aos avanços tecnológicos e científicos da humanidade.

No entanto, junto com a Modernidade vieram para muitos a desilusão e a descrença numa melhoria por vir. A tradição Utópica chega ao século XX fraturada. Diante do fracasso da tecnologia em prover para a maioria das pessoas as benesses propaladas pelos apologistas do progresso

[80] Lembramos que Utopia é um termo recente, consolidado por More; A Utopia, filha por excelência do Humanismo renascentista, carregava em si uma crença num futuro melhor para a humanidade; seu traço característico era a crítica ao presente e a projeção, para um futuro ou um lugar distante, de um Homem e uma sociedade renovados e melhorados. Ver a respeito CHOAY, Françoise. op. cit.

e da ciência, com a constatação de que o progresso trazia consigo a permanência e até o aumento da desigualdade e da opressão e com o potencial destrutivo humano sendo cada vez mais ampliado, aparece a outra face da moeda da Utopia: a Distopia[81], que representa não mais o sonho de um mundo melhor, mas o pesadelo de um mundo opressivo, arruinado moralmente e, por vezes, fisicamente.

Esta divisão, no entanto, não se dá de forma objetiva e inequívoca, visto que a interpretação sobre a inclusão de um texto em uma das categorias depende essencialmente dos efeitos de sentido que gera, ou seja, de sua relação com o leitor. Assim, um mesmo texto pode, para diferentes leitores, ser visto como utópico ou distópico, à medida que as idéias apresentadas combinem ou não com a expectativa de progresso destes, à medida que aquelas se adaptem ou não ao esquema de valoração simbólica destes, ao seu *habitus*[82].

FOR AUTHOR USE ONLY

Como em todos os demais aspectos da cultura, um texto projetivo que se adapte à expectativa de progresso de quem o lê tenderá a ser visto de maneira positiva; os textos que acumulam uma fortuna crítica majoritariamente positiva se estabelecem então como *utópicos*; quando se dá o contrário, temos os textos *distópicos*. Permanece, de qualquer forma, a possibilidade de uma leitura diferente, e posições estabelecidas podem vir a

[81] Tomo o termo emprestado de Marshall Berman, seguindo aqui a linha de pensamento sobre a questão que ele desenvolve em seu livro mais famoso: BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia Das Letras, 18ª. reimpressão, 2001.

[82] Habitus, segundo Bourdieu, é "ao mesmo tempo, o filtro através do qual interpretamos o mundo social, organizando nossas percepções das práticas das outras pessoas, e o mecanismo que utilizamos para regular nossas ações naquele mundo, produzindo nossas próprias práticas. [...] É um conjunto ativo e inconsciente de disposições não-formuladas para agir e perceber...".Ver a respeito STEVENS, op. cit. pp. 72-73.

se alterar ao sabor das alterações nas correntes culturais, da alternância de hegemonias interpretativas.

De qualquer forma, há em cada época e em cada sociedade um julgamento dominante; estabelecem-se hegemonias críticas, reputações são construídas, escreve-se História. Cria-se o cânone - fica estabelecido que determinadas obras são utópicas, outras distópicas. Esta própria classificação pode nos fornecer elementos para compreensão de determinados processos históricos.

Narrativas, Projetos e Ideologias.

FOR AUTHOR USE ONLY

A consolidação de um campo literário distópico e o surgimento da estética modernista (manifesta em prédios, textos, no design e nas artes) são fenômenos que ocorrem paralelamente, na segunda metade do século XIX[83]. Neste período e mesmo após, entretanto, não deixaram de surgir textos ligados à tradição utópica.

São desta época obras como as de Charles Fourier (com seus *Falanstérios)* e Ebenezer Howard (com suas Cidades-jardim)[84], francamente utópicas, que retomam a senda de More em seu propósito de criar um novo modelo de mundo, ambas tendo por base a própria concepção de criá-lo mesmo a partir de um *projeto* urbanístico/arquitetônico.

Na gestação do Movimento Moderno, em fins do século XIX e começo do século XX, condicionados em parte por uma lógica interna do

[83] Ver a respeito BERMAN, op. cit., e BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3a. ed. 2001.
[84] Ver sobre estes autores e suas obras RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar – A história e o futuro da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

campo no qual os Modernistas buscavam alcançar uma posição dominante, parte significativa da produção dos iniciantes se limitava a manifestos, textos literários e alguns projetos (em geral nunca construídos) encomendados em geral por amigos ou membros da família dos próprios arquitetos, visto que estes não haviam ainda conquistado nem expressão comercial nem legitimação simbólico-conceitual. Estes trabalhos tinham precisamente o objetivo de conquistar capital simbólico. Como afirma Stevens:

> *A história do Movimento Moderno é precisamente a história das tentativas afinal vitoriosas da vanguarda de desvalorizar completamente o capital beaux-arts em favor do seu próprio capital.*[85]

FOR AUTHOR USE ONLY

Imbuídos deste propósito, os textos modernistas necessitavam inserir-se na tradição positiva utópica. Propõem a criação de um 'mundo melhor', através da utilização de seus projetos, de sua estética e de seus conceitos. Ainda segundo Stevens,

> *Uma leitura dos manifestos das décadas de 1920 e 1930 mostra claramente a orientação social destes jovens [...]. Uma estratégia - uma estratégia* ***inconsciente*** *- baseada na homologia de posição entre grupos subordinados fornece a mais poderosa das fundamentações, uma vez que permite que a vanguarda arquitetônica argumente*

[85] STEVENS, op. cit. p 91.

> *que a reforma, a melhoria de toda a ordem social, somente pode acontecer se houver uma reforma do campo arquitetônico: subverter a hierarquia das relações sociais como um todo requer primeiro a subversão da hierarquia dos arquitetos.*[86]

Surgem neste contexto os primeiros textos daquele que viria a se consagrar como grande teórico do Modernismo: Le Corbusier. Tendo à época pouquíssima produção construída[87] Corbusier se notabilizou por seu estilo eloqüente e convicto, pouco afeito a se deixar intimidar por argumentos que procurassem se justificar na sensatez ou meramente na confrontação empírica. Sua escrita era quase uma religião, e ele conseguiu amealhar com ela uma grande quantidade de seguidores, e uma reputação de gênio que permaneceu por décadas, até hoje pouco questionada. No Brasil, um dos seguidores declarados foi Lucio Costa, que ao ser convidado para fazer o projeto do prédio do M.E.S., durante o Estado Novo, insistiu para que o governo trouxesse Corbusier para participar do projeto, além de promover palestras suas, ciceroneá-lo e introduzi-lo em seu próprio meio social[88]. Esta filiação conceitual e ideológica explícita iria permanecer ao longo de toda a carreira de Costa[89].

FOR AUTHOR USE ONLY

[86] STEVENS, op. cit. p 123. Grifo do autor.
[87] Ver BENEVOLO, op. cit. e WOLFE, Tom. **Da Bauhaus ao nosso Caos**. Rio de Janeiro : Rocco, 1990.
[88] Ver HARRIS, Elizabeth D. **Le Corbusier – Riscos Brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987.; e também SCHWARTZMAN, Simon *et alii*. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra / Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.
[89] Conforme o próprio, COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

A Estética Modernista numa leitura Distópica.

A narrativa distópica, como sua contraparte utópica, em geral tem um componente arquitetônico-urbanístico como importante ingrediente de sua descrição do mundo. Ambas compartilham do pressuposto de que a uma determinada situação histórica e social corresponde um padrão estético e arquitetônico que está ligado àquela numa correspondência simbólica mútua.

Já em 1932, quando Aldous Huxley publicou seu 'Admirável Mundo Novo', podemos identificar a ligação entre a literatura distópica e alguns dos aspectos estético-formais que fazem parte do estilo Modernista. O livro traz em si uma certa ambigüidade, que já começa no título. Com sua fortuna crítica ligando a obra a uma interpretação distópica, esta ambigüidade é geralmente entendida como ironia; no entanto, permanece o fato de que uma leitura simpática ao 'mundo novo' é possível. Escrito numa época em que o Modernismo ainda não tinha se tornado o padrão dominante, o livro não se dedica a uma crítica mais extensa ao estilo, ficando as referências implícitas e esparsas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Com o passar das décadas, à medida que o Modernismo ganhava terreno e a experiência direta com as suas realizações ia se tornando mais e mais difundida, também a compreensão do potencial distópico destas realizações ia se tornando mais claro para muitos. Esta compreensão passa a se manifestar em obras teóricas como a de Jane Jacobs, que em 1958 já apresentava uma visão de que o urbanismo em bases Modernistas representava um fracasso[90], e também em obras ficcionais como nos textos

[90] JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

de George Orwell ou Anthony Burgess. No cinema, onde as imagens deixam mais explícitas as relações entre as elaborações estético-espaciais e os processos histórico-sociais, obras como o 'Alphaville' de Jean-Luc Godard ou 'Mon Oncle' de Jacques Tati colocam uma leitura frontalmente negativa em relação ao estilo Moderno.

Desta forma, baseados no cotejamento comparativo com diversas obras artísticas do século XX, podemos argumentar que a estética Modernista apresenta traços que poderiam caracterizá-la como essencialmente distópica, e que a grande fortuna crítica ligando o estilo à concepção utópica deriva da aceitação *a priori* de suas premissas ou de um esforço legitimador dos discursos críticos e historiográficos construídos a respeito do Modernismo.

Toda esta discussão está relacionada com a teoria de Bourdieu; segundo o autor,

FOR AUTHOR USE ONLY

> *Em sua qualidade de produtos da história reproduzidos pela educação difusa ou metódica, os sistemas de classificação disponíveis para uma época e classe social determinadas constituem o princípio das distinções pertinentes com que os agentes podem operar no universo das representações artísticas e daquelas de que estão excluídos. Assim, cada época organiza o conjunto das representações artísticas segundo um sistema de classificação dominante que lhe é peculiar, [...] de modo que os indivíduos têm dificuldades em pensar outras diferenças além daquelas que o sistema de classificação*

> *disponível lhes permite pensar. [...] a imagem privada que os indivíduos de uma determinada época possuem de uma obra depende da imagem pública de tal obra, que é produto dos instrumentos de percepção historicamente constituídos e, portanto, historicamente mutáveis, que lhes são fornecidos pela formação social de que fazem parte.*[91]

Até aqui procuramos elaborar uma análise do Modernismo que não permaneça no âmbito das interpretações concebidas pelos próprios Modernistas. Baseados nesta análise, no próximo capítulo passaremos à análise de nossas fontes primárias, não sem antes comentarmos o conjunto crítico já estabelecido sobre o Modernismo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Críticas ao Modernismo / O Pós-Modernismo[92].

Desde seus primórdios o estilo Modernista esteve envolto em polêmicas, embora seus primeiros críticos não tenham conseguido suplantar a força discursiva empregada pelos Modernistas, que em conjunto com os edifícios elaboraram críticas e trabalhos historiográficos, mobilizaram Museus e instituições de ensino, articularam politicamente, num esforço conjunto pelo estabelecimento do direito legitimado de dominação simbólica.

---

[91] BOURDIEU, Pierre, **A Economia das trocas simbólicas**, op. cit. p. 285.

[92] Assim como 'Modernismo', Pós-Modernismo em Arquitetura é normalmente usado como nome de um estilo, não correspondendo diretamente ao sentido da expressão em outras áreas, como a Filosofia, as Artes em geral, etc.

O descontentamento com a supremacia Modernista, no entanto, não desapareceu; nenhuma hegemonia é absoluta. Já na década de 1960 o Modernismo começa a dar sinais de esgotamento. Após a construção de Brasília e Chandigarth, começou a ficar evidente que a aplicação em larga escala do ideário Corbusiano não seria suficiente para dar conta das demandas sociais envolvidas na produção do espaço[93]. Os ideais de contestação cultural que prosperaram naquele período ajudaram a enfraquecer o sistema discursivo de legitimação que havia sido criado em prol do Modernismo. Alguns arquitetos começaram a teorizar sobre uma retomada dos elementos ornamentais, e gradualmente encontraram uma demanda de um público que ansiava por uma arquitetura que fugisse da rigidez imposta pelo Modernismo[94].

Mas a longa tradição do ornamento na arquitetura, que já contava milhares de anos, tinha sido rompida pelos Modernistas. Se até o século XIX os estilos e as mais diversas padronagens faziam parte de uma herança comum, com livros e manuais que tornavam acessíveis e familiares ornamentos para todos os usos e gostos, e as escolas preparavam os projetistas para trabalhar com estas informações bem como os ateliês e oficinas preparavam os artesãos para executá-los, a partir da ruptura Modernista a situação muda radicalmente. Nem o domínio do léxico ornamental por parte dos arquitetos, nem mão-de-obra capaz de realizar as elaboradas criações de outrora. O que surgiu foi uma re-leitura do Modernismo, acrescido de uma ornamentação sobreposta, sem vínculos com o processo construtivo, de uma maneira hiperbólica reafirmando os

FOR AUTHOR USE ONLY

[93] Ver a respeito PORTOGHESI, Paolo. ***Depois da arquitetura moderna***. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

[94] Especialmente importante no período foi o trabalho de VENTURI, Robert. ***Complexidade e Contradição em Arquitetura.*** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

fatores que tinham sido alvo das críticas dos próprios Modernistas, constituindo um estilo chamado Pós-Modernismo.

Uma série de autores, formados dentro da tradição Modernista, começa a elaborar uma crítica ao Modernismo que aponta essencialmente para a rigidez geometrizante, a ausência da ornamentação como uma carência, uma falta, e a diminuição do léxico originada da ruptura com a tradição. No entanto, para estes autores permanece, de maneira tácita ou explícita, a aceitação de alguns paradigmas Modernistas, em especial o da genialidade dos arquitetos, o da adequação do Modernismo ao espírito de seu tempo (ficando aí implícita a ligação Modernismo-Modernidade), e o da beleza 'natural' da concepção Modernista; ou seja, estabelece-se apenas uma crítica superficial, que não questiona essencialmente a concepção Modernista nem problematiza as relações do estilo com as outras instâncias sociais. Neste grupo temos autores como Argan (numa revisão de suas posturas anteriores), Portoghesi, Venturi, Rykwert, Tafuri, Jenkins, Moore e Curtis[95]. O livro de Venturi tornou-se um marco, tendo lançado para a fama tanto seu autor como as teses que viriam a se constituir no corpo teórico do pós-Modernismo. Diante da crescente onde de críticas negativas que o modernismo vinha recebendo, em especial de fora da comunidade dos arquitetos, Venturi elabora uma sofisticada estratégia de hibridização dos princípios Modernistas, trazendo de volta a ornamentação

FOR AUTHOR USE ONLY

[95] VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.; TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. **Modern Architecture**. New York: Rizzoli, 1986.; PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.; ARGAN, Giulio C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.; RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar – A história e o futuro da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.; CURTIS, William J. R. **Modern Architecture since 1900.** New York: Phaidon Press, 1996.

(assumidamente *fake*) e incorporando a ironia, alterando apenas superficialmente as propostas Modernistas, que de fato não são questionadas, assim como não é questionado o mito da genialidade dos Modernistas, nem colocada numa perspectiva crítica sua produção.

Outra vertente interpretativa que se formou prima por analisar de forma mais ampla e nuançada as implicações e conseqüências das opções estéticas e funcionais do modernismo e está representada em obras como as de Jacobs, Berman, Papaneck, Holston, Vesentini e Wolfe[96]; são diferentes abordagens que se complementam, passando pela Geografia, Antropologia, Sociologia, Ecologia, além naturalmente da História e Arquitetura, indo até o jornalismo histórico.

No entanto, algumas destas obras privilegiam em suas abordagem aspectos econômicos, geopolíticos e até filosóficos, não tendo como foco principal a Arquitetura, mas principalmente o Urbanismo e suas implicações sociológicas, antropológicas, etc.

FOR AUTHOR USE ONLY

Jacobs não empreende propriamente uma crítica ao Modernismo. Berman já é mais contundente neste sentido, mas ainda acata parte da naturalização discursiva da produção Modernista; na década de 1980, quando esteve no Brasil para o lançamento de seu livro, foi recebido com certa antipatia por conta de críticas que teria feito a Brasília. Wolfe, com sua crítica explícita e ácida, foi ignorado ou anatemizado por boa parte dos

[96] JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.; VESENTINI, José W. **A capital da Geopolítica**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.; WOLFE, Tom. **Da Bauhaus ao nosso caos**. Rio de janeiro: Editora Rocco, 4ª. Ed. 1990.; HOLSTON, James. **A cidade modernista.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.; BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia Das Letras, 18ª. reimpressão, 2001.; PAPANECK, Victor. **Arquitetura e Design - Ecologia e Ética**. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1995.

arquitetos[97]. Somente nos anos 1990 vemos surgir uma obra como a de Papaneck, arquiteto e designer de sólida carreira e discípulo de Frank Lloyd Wright, com sua crítica aberta ao Modernismo; mas sua obra permanece largamente ignorada no campo da Arquitetura.

FOR AUTHOR USE ONLY

[97] STEVENS, op. cit. comenta longamente tanto o livro de Wolfe como as reações que este suscitou. pp. 124-132.

3. Construção do Prédio do M.E.S. – Consolidação do Modernismo no Brasil.

As análises que empreendemos no capítulo anterior, tanto da narrativa canônica quanto dos aspectos conceituais do Modernismo, devem agora nos servir de base para que possamos empreender uma análise das nossas fontes primárias. Tendo em certa medida problematizado as interpretações correntes a respeito da Arquitetura Moderna, passaremos a um estudo dos documentos relacionados à construção do prédio do M.E.S., tentando estabelecer uma leitura que não esteja restrita à visão já consolidada a respeito destes eventos, mas que consiga perceber novas nuances, bem como captar algo dos sentidos ideológicos inerentes ao processo e que permanecem sem exploração pelas leituras canônicas.

Há extenso material relacionado à construção do prédio nos arquivos de Gustavo Capanema. Selecionamos o material que consideramos mais relevante, o qual foi, na medida do possível, dividido em grupos de acordo com temas ou assuntos específicos. Abordaremos primeiro a escolha do projeto para o prédio; depois, os documentos que registram protestos e críticas desfavoráveis, ao prédio ou aos processos de escolha do projeto; em seguida, os apoios e críticas favoráveis; na seqüência, analisamos os documentos que tratam de aspectos das relações pessoais e de compadrio entre os principais agentes do processo; por fim, passamos à análise dos documentos que consideramos como fontes complementares: as fotos do Arquivo Capanema e os livros de Goodwin e de Mindlin.

FOR AUTHOR USE ONLY

A escolha do projeto.

Apesar de a historiografia se concentrar no Concurso realizado e na posterior atuação de Capanema para a escolha do projeto para a construção do prédio do M.E.S., algum tempo antes já se tomava providências para a materialização do edifício.

O próprio fato de haver um concurso para escolha de projeto arquitetônico (ou qualquer outro, como veremos para as escolhas do projeto de paisagismo ou das esculturas e murais para adornar o prédio) não era um dado *a priori*, como podemos deduzir da correspondência trocada com Capanema pelo Engenheiro Arquiteto Signorelli:

FOR AUTHOR USE ONLY

> *Meu caro dr. Capanema.*
> *Saudações cordeaes*
> *Acuso o recebimento do seu telegrama de 17 do corrente, cujos termos muito lhe agradeço.*
> *Como lhe disse, anteriormente, quando se cuidou, no anno proximo findo*[98]*,* de *dar ao Ministerio da Educação e Saude Publica uma installação condigna e definitiva, entrei em entendimentos com o titular da pasta, indo para isso,* ***a chamado seu****, a essa Capital,varias vezes.*
> *Fiz, então, os estudos iniciaes. examinando detalhes, de accôrdo com as instrucções verbaes recebidas do sr.*

[98] Portanto em 1933, quando era Ministro Washington Pires, que comandou a pasta de setembro de 1932 até julho de 1934, sucedendo Francisco Campos.. Em 1933 Capanema ocupava o cargo de Secretário do Interior e Justiça de Minas Gerais e, a partir de setembro, com a morte de Olegário Maciel, assume interinamente a interventoria federal em Minas. Fonte: CPDOC.

Ministro, apresentando-lhe afinal, um estudo de perspectiva do edifício idealisado, e de que lhe remetto uma reprodução photographica[99].

Para effectivar esses trabalhos, estive ahi ***varios dias, todas as vezes*** *em que fui chamado pelo ministro.*

Agora que o sr. cuida de levar avante a projectada construcção do ministerio a que está emprestando o efficiente brilho de sua cultura, quero lembrar-lhe esses antecedentes com o intuito de pedir-lhe, para elles, a sua attenção.

Trata-se de uma construcção de vulto, e ***logico é o meu empenho em que ella se faça orientada por um architecto mineiro****, que irá mostrar, na Capital do Pais, as normas architecturaes que orientam os profissionaes do nosso Estado.* ***O sr. me conhece bem****, e sabe, por isso, como costumo me desempenhar das missões de que sou investido. [...]*

Caso queira, irei immediatamente a essa Capital para trocarmos ideas sobre o assumpto. [...][100]

FOR AUTHOR USE ONLY

[99] Infelizmente a citada reprodução não acompanha a carta nos arquivos de Gustavo Capanema do CPDOC.

[100] Carta de L. Signorelli, Engenheiro Arquiteto de Belo Horizonte, datada de 19 de outubro de 1934 (cerca de três meses, portanto, após Capanema ter assumido o M.E.S.) e datilografada em papel timbrado de seu escritório. Signorelli não aparece na documentação posterior, nem na historiografia; no entanto, o conteúdo da carta sugere que ele deve ter tido algum destaque antes da ascensão do Modernismo. Fonte: CPDOC. Grifos nossos. Mantida a grafia original, como em todos os documentos a seguir.

A prática de escolher pessoalmente um arquiteto para realizar um projeto de vulto não parece causar qualquer surpresa ou constrangimento, e um concurso não passa pelas cogitações dos envolvidos. Antes, é nas relações pessoais que o arquiteto se baseia para justificar a escolha de seu nome, tanto quanto na origem em Minas Gerais, e para clamar pela continuidade de sua atuação. Fica claro que Capanema, em 1933 ainda almejando continuar comandando Minas[101], opta por indicar um profissional local de suas relações, com o intuito de produzir a valorização do capital simbólico (e político) de ambos. Transparece aí também a influência, já nesta época, de Capanema sobre o Ministério, cabendo lembrar que a gestão de Pires não causou grande repercussão nem deixou marcas significativas.

Com a mudança de rumos causada pela escolha por Vargas do nome de Benedito Valadares para Interventor de Minas, e a subseqüente ida de Capanema para o M.E.S., muda também a perspectiva do Ministro - dos interesses mais provincianos, ele passa a privilegiar relações de âmbito nacional (muitas vezes de mineiros, mas agora estabelecidos no Rio e compartilhando de uma visão que abrange o país). Ao invés de dar continuidade ao projeto iniciado com Signorelli, que fica excluído da documentação e da historiografia daí em diante, Capanema busca outras opções. Em correspondência trocada com José Roberto de Macedo Soares, da Embaixada Brasileira em Roma, Capanema solicita informações sobre as construções que por lá realiza o Governo Italiano, bem como solicita interferência de Soares nas negociações visando trazer ao Brasil o arquiteto Marcelo Piacentini.

PDA AUTHOR USE ONLY

[101] Ver a respeito SCHWARTZMAN, Simon et alii. **Tempos de Capanema.** Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Ed. Da USP, 1984.

Vemos em carta de Soares:

> *[...] envio-lhe as publicações solicitadas.*
> *Quanto ao Ministerio da Aeronautica [...] peço-lhe a bondade de mandar dizer-me quaes os detalhes que lhe interessam. [...] mando- lhe as photographias do referido Ministerio que é considerado, pelas suas installações como o mais perfeito da Europa. As paredes divisorias [...] são de vidro. [...] Em regra nenhum fumccionario póde sair de sua mesa onde tem o telephone e um tubo pneumatico para receber os papeis e tambem a agua e o café. [...].*[102]

FOR AUTHOR USE ONLY

Fica demonstrado que o conceito de edifício moderno era bastante amplo, incluindo questões técnicas e organizacionais. Mas a questão da ligação (tanto na política quanto em outras áreas) com a Itália não era ponto pacífico dentro do Governo, e na seqüência Capanema opta por lançar um concurso de projetos. O edital[103] é lançado em 20 de abril de 1935, e estabelece o julgamento em 2 etapas: na primeira, são escolhidos 5 estudos; na segunda (chamada de 'prova final' e 'de desenvolvimento') o melhor entre os 5, então com maior detalhamento.

Entre as várias prescrições contidas no edital estão a que estabelece que

[102] Carta de José Roberto de Macedo Soares a Capanema, datilografada em papel timbrado da Embaixada Brasileira em Roma, datada de 14/06/1935. CPDOC - GC f 1934.10.19.
[103] Edital do Concurso - CPDOC - GC f 1934.10.19

> *a altura do edificio projectado não deverá exceder ao maximo permittido pela Prefeitura Municipal*

e a que determina que

> *os trabalhos da primeira prova serão entregues [...] até as 14 horas do dia 31 de maio [...]*[104]

sendo o prazo para elaboração dos estudos, portanto, de apenas 41 dias.

Dentre os vários projetos apresentados, o júri escolheu apenas 3 para a segunda fase; entre estes, não figurou o projeto apresentado por Lucio Costa. Sai vencedor o trabalho do escritório de Memória e Cuchet, estabelecido no Rio. Memória era personagem de destaque no campo[105].

FOR AUTHOR USE ONLY

A partir daí, a historiografia passa a assumir um papel interpretativo bem claro; desde o livro de Mindlin, o episódio é contado assim: o projeto vencedor não satisfez ao Ministro (e possivelmente às 'melhores mentes' da época), que imbuído de espírito visionário escolhe o arquiteto que melhor representa o espírito daqueles tempos, que melhor encarna a Modernidade: Lucio Costa; este, inteligente e generoso, se cerca dos mais promissores jovens talentos (Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer), e o grupo apresenta para o Ministro um

[104] Idem

[105] cf. Bruand, Archimedes Memória era professor catedrático de arquitetura na Escola Nacional de Belas-Artes; esta posição indica que Memória ocupava uma posição importante no campo e detinha considerável experiência profissional, não sendo de se supor que não soubesse projetar pelo menos razoavelmente 'bem' - o que ele não fazia (ou não fazia 'bem') era projetar segundo os cânones modernistas. Provavelmente alguns, senão todos, os membros da equipe que viria a projetar o prédio do M.E.S. tinham sido alunos seus. BRUAND, op. cit. p. 81.

projeto genial e inovador, que o encanta e que ele decide construir, a despeito das críticas e dúvidas que suscita.

O arquivo Capanema tem, no entanto, documentos que possibilitam uma leitura mais nuançada. Em documento enviado ao Presidente, datado de 21/11/1936, Capanema elabora um resumo do episódio:

> *[...] A narrativa deste concurso vae da fl. 1 a fl. 154 do 1o. volume. Por ahi se vê que três foram os projectos escolhidos (fl. 68); que dos projectos escolhidos apenas o que trouxe a assignatura Pax ficou no limite do orçamento previsto (7.000:000$000) (fl. 80 e 85).*[106]

Capanema não cita o nome dos autores, já conhecido publicamente, nem faz referência ao fato de que o edital do concurso previa a possibilidade de se pedir ajustes aos projetos, o que poderia solucionar a questão dos orçamentos.

FOR AUTHOR USE ONLY

> *Tendo-me parecido, porém, que o projecto Pax não servia para a edificação da casa do Ministerio, e não querendo prosseguir no assumpto sem o parecer de technicos, resolvi submetter o alludido projecto ao exame de três entendidos: dois engenheiros sanitarios (dr Saturnino de Brito Filho e dr. Domingos Cunha, chefe do serviço de*

[106] Carta de Capanema a Vargas, aludindo ao processo (de centenas de páginas) que visava viabilizar a liberação dos recursos para o pagamento do projeto a Lucio Costa e equipe. Até nova identificação, todas as citações: CPDOC. GC f 1934.10.19.

> *engenharia sanitaria deste Ministerio) e um technico da administração publica (dr. Mauricio Nabuco).*

Ele não se ocupa de explicar porque pareceu a ele que o projeto 'Pax' não servia; submete-o à apreciação de técnicos sem especial destaque, inclusive um subalterno direto seu.

> *Os pareceres dados foram claros: o projecto Pax não serve, quer porque não satisfaz as exigencias da engenharia, quer porque não attende ás necessidades impostas pela pratica de uma regular administração publica (fl. 129 a fl. 153).*

FOR AUTHOR USE ONLY

Novamente ele não alude à possibilidade de ajustes no projeto; as objeções transitam do genérico ao pouco específico.

> *Isto, sem fallar do lado esthetico do projecto, que é de mau gosto evidente.*

Um forte golpe na disputa simbólica - desvalorizar o outro, imputando-lhe a pecha de mau gosto, e 'evidente'. A essa altura, como aliás ainda hoje, estava longe de ser pacífica a definição de bom gosto; na arquitetura, a luta pela primazia da definição era ferrenha - de um lado os tradicionalistas em geral e os ligados ao Neo-Colonial, como Memória, e ainda os ligados ao Art Déco, e do outro os ligados ao ideário Modernista.

Impunha-se, portanto, o abandono de tal projecto e a elaboração de outro. Exposta a V. Excia por mim esta necessidade, permittiu-me V. Excia que o tentasse. Seria sem duvida, arriscado abrir novo concurso. Ficou provado que a pratica de concursos para projectos de edificações difficeis não dá bons resultados.

No contexto político autoritário que caracteriza o período, estabelecer concursos representava um risco, já que abria possibilidade para manifestações subjetivas, cujo controle demandava atitudes arbitrárias, que sempre trazem algum desgaste.

O que caracterizava o prédio do Ministério como uma edificação difícil? Aparentemente a dificuldade estava em adequar-se ao gosto ou às intenções do Ministro.

FOR AUTHOR USE ONLY

Cumpria entregar a tarefa a architecto de notavel capacidade. Qual o criterio para a escolha ?
Antevi uma solução:
Quando, no anno passado, com autorização de V. Excia. convidei o architecto italiano Marcello Piacentini a vir ao Brasil, para collaborar na elaboração do projecto da Universidade, os profissionaes brasileiros de certos sectores apresentaram seus protestos e reclamações.
Deante disto, resolvi pedir ao Syndicato Nacional de Engenheiros, ao Instituto Central de Architectos e ao Club de Engenharia, três entidades de prestigio

> *nacional, que me indicassem cada uma cinco nomes de technicos capazes de trabalhar na feitura do alludido projecto da Universidade.*
>
> *Foram indicados os nomes, Dentre estes, somente um teve a recomendação de duas das corporações mencionadas, do Syndicato Nacioinal de Engenheiros e do Instituto Central de Architectos. Foi o sr. Lucio Costa. Tal architecto que era assim apontado para a realização de trabalho de tamanha difficuldade, como o projecto da Universidade, me pareceu evidentemente idoneo para obra mais simples, como o projecto do edificio do Ministerio. [...]*

FOR AUTHOR USE ONLY

Vê-se aí novamente uma tentativa de articulação política que pudesse dispensar o uso de solução arbitrária, de simples imposição, e a necessidade de o Ministro justificar suas posturas perante Vargas, sinal do instável equilíbrio de forças que caracteriza a política da época.

Segundo a argumentação de Capanema, num conjunto de 14 nomes, apenas o de Costa aparece duas vezes, o que parece ao Ministro evidência estatística suficiente para sua escolha; a alusão do Ministro a 'profissionais brasileiros de certos setores' parece indicar uma certa visão sectária adotada por ele; e o projeto do edifício aparece agora como 'obra mais simples'

> *Convidado o sr. Lucio Costa a fazer o trabalho (fl. 162), apresentou elle a sua proposta, que, examinada pela*

> *Superintendencia de Obras deste Ministerio, foi julgada conveniente [...].*
>
> *Apresentados, em seguida, pelo architecto Lucio Costa, as plantas do projecto, resolvi submettê-las, antes do mais, ao exame dos seguintes entendidos: dois engenheiros sanitarios (dr. Saturnino de Brito Filho e dr. Domingos Cunha), dois architectos (dr. Souza Aguiar, Superintendente de Obras deste Ministerio, e dr. Angelo Bruhns) e quatro technicos de administração publica (dr. Mauricio Nabuco e três diretores deste Ministerio: Teixeira de Freitas, Heitor de Farias e Hilario Leitão).*
>
> *Minuciosos pareceres foram dados. [...]*
>
> *Em seguida, mandei que taes pareceres fossem estudados pela Superintendencia de Obras deste Ministerio [...].*
>
> *Este estudo, [...] é meticuloso [...]. Foram propostas varias modificações no projecto.*

FOR AUTHOR USE ONLY

Capanema procura revestir o processo de legalidade, num período que antecede o Estado Novo, ficando claro que a delimitação da hegemonia simbólica estava sendo disputada, mesmo internamente ao Governo; para isso, faz uso dos meandros da burocracia - a Superintendência de Obras do Ministério examina a proposta; em seguida o Superintendente examina as plantas e emite parecer; então, elabora estudo sobre os pareceres.

> *Deante disto, mandei dar vista do processo ao architecto Lucio Costa, para tomar conhecimento das restricções*

> *formuladas contra o projecto. O sr. Lucio Costa, em seguida, apresentou uma nota explicativa, acceitando umas modificações, recusando outras [...].*

No caso do projeto de Costa, o Ministro não considera que restrições de técnicos inviabilizem sua realização, mas antes dá ao arquiteto a oportunidade de elaborar sua defesa, onde se permite que aceite algumas modificações propostas e recuse outras, a seu critério; o documento de Costa consta dos arquivos, comentaremos seu conteúdo mais adiante.

> *Tendo estado aqui, recentemente, a convite do Governo, o architecto Le Corbusier, submetti ao seu exame o projecto. O sr. Le Corbusier escreveu longo parecer [...]. Sua opinião é franca: julga o projecto bem feito, satisfazendo plenamente as exigencias technicas. [...]*
> *Esta opinião se reveste de grande valor porque é acompanhada de restricções. [...]*

FOR AUTHOR'S USE ONLY

A esta altura o nome de Le Corbusier dispensava, na correspondência com o Presidente, maiores apresentações, visto que sua vinda ao Brasil foi solicitada por Capanema a Vargas com extensas justificativas; tendo Corbusier julgado o projeto bem feito, clamar pela franqueza de sua opinião é quase redundante. E aumentar seu valor por conter restrições um tanto quanto contraditório; o Ministro não esclarece que restrições seriam estas.

> *Á vista de todos os estudos feitos e opiniões dadas, pareceu-me acertado approvar o projecto, com as restrições [...].*
> *Venho, assim, pedir autorização a V. Excia para [...] fazer o pagamento [...].*

Era necessário neste momento um longo processo, sinal da batalha ideológica e simbólica que se travava, para conseguir a liberação do pagamento pelo projeto de Costa e equipe. Longas discussões teóricas são mantidas através de pareceres sucessivos. Somente a intervenção direta de Vargas põe fim ao caso, que termina com o pagamento.

O valor pago pelo trabalho dos arquitetos fica estipulado, segundo minuta do contrato existente nos arquivos de Capanema[107], em 302:000$000 (trezentos e dois contos de réis), uma soma significativa[108], ainda mais se comparada ao valor de 40 contos de réis pago como prêmio do concurso, cujo edital não previa pagamentos suplementares ao prêmio, constando no seu item 18:

FOR AUTHOR USE ONLY

> *os trabalhos premiados ficarão sendo propriedade do Ministerio da Educação e Saude Publica, perdendo o autor todos os direitos sobre os mesmos.*[109]

[107] Minuta. CPDOC - GC f 1934.10.19.
[108] A questão dos honorários está longe de ser secundária, como atesta a declaração de Lucio Costa em carta a Carlos Drumond, quando se afasta dos trabalhos do projeto do Ministério : "[...] não desistirei, ainda que se deva prolongar este meu impedimento, da parte que me cabe nos honorarios." Carta de Lucio Costa a Carlos Drumond de Andrade, manuscrita, datada de 21/10/1937. CPDOC - GC f 1934.10.19.
[109] Edital do Concurso, op. cit.

Por aí se vê que as condições do edital eram bem menos favoráveis aos arquitetos do que as que vigiram no contrato direto.

A minuta do contrato, datada de 1936, nos revela que a equipe de arquitetos conta, desde este momento, com a participação de seis membros: Lucio Costa, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira (participantes desclassificados na primeira fase do concurso), Ernani Vasconcellos (co-autor do projeto de Moreira) e Oscar Niemeyer (ajudante no escritório de Costa). Excluído Costa, formado em 1924, todos os outros eram recém-formados, entre 1930 e 1934[110]. Além do fato de Reidy (formado em 1930) ter vindo a se tornar uma das figuras centrais na história da Arquitetura Moderna no Brasil, por conta de projetos como o do M.A.M e o do Conjunto Pedregulho, ele ocupava um cargo bastante significativo na Prefeitura do Distrito Federal, o de '*Architecto Chefe da Diretoria de Engenharia*'[111]. É como ocupante deste cargo que Reidy desempenha outro papel nos episódios que cercam a elaboração do projeto do M.E.S., o de representante da Prefeitura com a atribuição de avaliar as ações propostas pelo Ministério.

FOR AUTHOR USE ONLY

Tendo o resultado do concurso sido definido em 01 de outubro de 1935, já no dia 26 do mesmo mês Capanema envia ofício ao Prefeito do Distrito Federal, Pedro Ernesto, onde consta:

> *[...] desejo novamente valer-me de suas providencias, no sentido de que determinados aspectos do plano diretor da cidade não constituam embaraço á realização do projecto*

[110] cf. BRUAND. op. cit. p. 82.
[111] Conforme ofício da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras Públicas de 05/11/1935. CPDOC - GC f 1934.10.19.

> *em conformidade com os objectivos a que deverá attender o edificio. A autorização [...] não implicaria em quebra do criterio official, senão apenas visaria tornal-o mais flexivel a umas tantas exigencias de ordem esthetica e pratica, suscitadas na elaboração do projecto a que me reporto. [...]*[112]

Este documento fornece indícios de que Capanema já planejava, apenas findo o concurso e antes mesmo de ter solicitado os já citados pareceres sobre o resultado do concurso (solicitados apenas em março do ano seguinte), e ao contrário do que afirma na carta dirigida a Vargas já analisada, não utilizar o projeto vencedor, e provavelmente já tomava providências para elaboração de outro projeto, cujo planejamento já deveria estar adiantado a ponto de ficar indicada a necessidade de desobedecer às normas estabelecidas no plano diretor da cidade[113]. Além disso, mais uma vez fica clara a postura do Ministro, que veremos referendada por Pedro Ernesto, de 'flexibilizar' (sem 'quebrar') a aplicação das leis de acordo com suas conveniências, sem embargo da insistência na aparência de legalidade, até mesmo de um certo legalismo. Neste momento já estamos sob o Estado Novo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Em 5 de novembro vem a resposta ao pedido do Ministro, dada pelo Secretário Geral Mário Machado:

[112] Ofício de Capanema, 26/10/1935. CPDOC - GC f 1934.10.19.

[113] Como veremos mais adiante, o prédio do M.E.S. foi concebido de modo a se destacar na paisagem, e para isso era necessário que ele fosse mais alto que os prédios vizinhos, especialmente os dos Ministérios da Fazenda e do Trabalho, seus contemporâneos, ainda mais considerando seu porte mais reduzido em relação a estes.

> *[...] tenho o prazer de comunicar-lhe que a Prefeitura nada terá a oppôr a que a referida construcção não obedeça integralmente ao gabarito official approvado, uma vez que se trata de edificio publico que occupará toda uma quadra naquelle local.*
> *Lembro, entretanto, a V. Excia. que seria interessante que os Engenheiros desse Ministerio agissem em harmonia de vistas com o Architecto Chefe da Diretoria de Engenharia - DR. AFFONSO REIDY, cujos serviços estarão sempre á disposição desse Ministerio. [...]*[114]

Assim, a lei é flexibilizada, com o argumento de que se trata de edifício público que ocupará toda uma quadra. A Secretaria não se preocupa, aparentemente, em elaborar argumentos mais complexos que justifiquem o desrespeito à lei, bastando aí a manutenção, ainda que um tanto frágil, das aparências. Além disso, a indicação de que os engenheiros do ministério devam agir 'em harmonia de vistas' com Reidy dá pistas de que a participação do arquiteto na equipe poderia estar sendo gestada, ou estar acertada, já a partir daí, ou ao menos ter indicado a Costa que um convite a Reidy poderia ser conveniente, consideradas suas propensões Modernistas (seu projeto para o concurso, também desclassificado na primeira fase, teria sido, segundo Bruand, elaborado no estilo) e a falta de cerimônia já demonstrada por Capanema para executar ou tolerar este tipo de manobra.

FOR AUTHOR USE ONLY

[114] Ofício da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras Públicas, op. cit.

O que vemos na já citada minuta do contrato é que alguns meses depois Reidy faz parte da equipe contratada, e a ninguém parece causar espécie o fato de que o arquiteto do quadro de funcionários da Prefeitura responsável pela fiscalização do projeto e da obra perante o órgão distrital seja também um dos seus autores. Isto remete às relações pessoais e de compadrio que marcam a atuação de Capanema, a que voltaremos a aludir mais adiante.

Mas voltemos por um instante às 'Notas' dos arquitetos em defesa de seu projeto.

Embora os pareceres não constem dos arquivos de Capanema, pela resposta dada podemos inferir seu teor. As Notas foram redigidas com certa ironia, desqualificando a priori as opiniões do parecerista, num tom quase professoral. Segundo a perspectiva de Bourdieu, podemos identificar aqui a batalha ideológica pela legitimidade cultural e simbólica, pelo 'monopólio da produção, da reprodução e da manipulação legítimas dos bens simbólicos e do poder correlato de violência simbólica legítima'.[115]

FOR AUTHOR USE ONLY

Na nota 2 lemos:

> *A 'justificação' para o emprego do 'piloti' - procurada com tanto empenho - é muito simples: no uso systematico delles baseam-se todas as modernas concepções do urbanismo, visando principalmente a 'abolição da rua corredor'.*[116]

[115] cf. BOURDIEU, Pierre. A Economia das trocas simbólicas. São Paulo: Ed. Perspectiva. 6ª. ed., 2007. Capítulo 'O mercado de bens simbólicos', pp. 169 e seg.
[116] Notas á margem do PARECER do Sr. Dr. Domingos J. da Silva Cunha, 'Inspector de Engenharia Sanitaria', manuscrito em papel timbrado com o nome dos 6 arquitetos autores do projeto, com vários desenhos. CPDOC - GC f 1934.10.19.

A busca do parecerista, no interior do próprio projeto, por uma justificativa para o uso dos pilotis é feita com empenho infrutífero. Seu uso só se justifica pela aceitação dos códigos modernistas Corbusianos; com a aplicação de tais princípios, torna-se 'simples'. Vemos o desenrolar da batalha pela hegemonia simbólica. Com a afirmação de que 'todas as modernas concepções de urbanismo' usam sistematicamente as soluções adotadas, busca-se colocar o contendor fora do campo de disputa, fora mesmo da modernidade, ultrapassado e desinformado.

Os desenhos que acompanham a nota 2 colocam mais ainda a questão em termos de batalha simbólica (fig. 14):

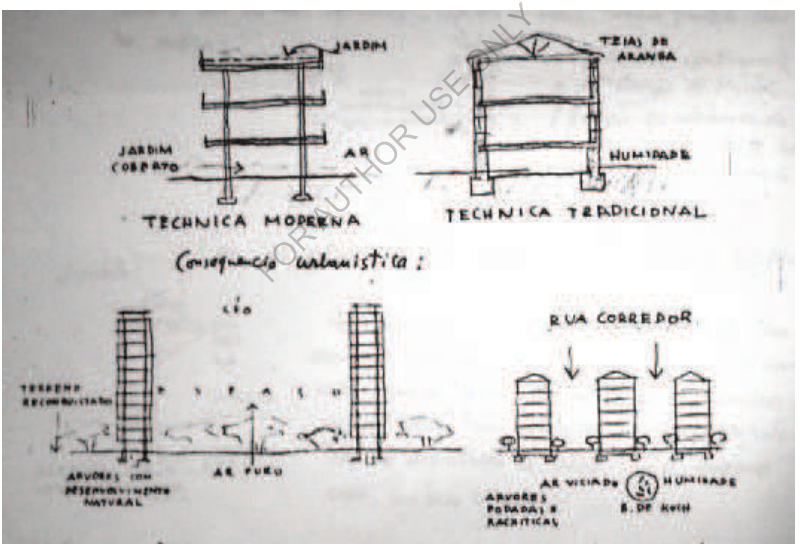

Fig. 14

Vemos os desenhos que representam as soluções Modernistas adotadas no projeto associados a expressões como 'ar puro', 'jardim',

'terreno reconquistado', enquanto a assim chamada técnica tradicional vem associada a 'teias de aranha', 'humidade', 'ar viciado', 'arvores podadas e rachiticas', e até um pequeno grafismo representando Bacilos de Koch, numa alusão aos problemas sanitários enfrentados pelo Rio de então relacionados à tuberculose, problemas estes afeitos às atribuições do dr. Cunha, e para a persistência dos quais um dos fatores seria a recusa em aceitar as mudanças arquitetônicas e urbanísticas propostas pelos Modernistas. Lê-se na seqüência:

> *[...] É estranhavel que justamente o inspector de Engenharia Sanitaria [...] desconheça aquillo que lhe deveria, mais que a qualquer outro, interessar.*[117]

FOR AUTHOR USE ONLY

Os termos estão longe de serem respeitosos para com Cunha ou suas posições. Antes, impingem-lhe a acusação de ignorar sua própria especialidade. Entretanto, sabemos que a associação direta entre as construções anteriores ao Modernismo e problemas como a tuberculose e entre as construções Modernistas e a sanidade é, no mínimo, forçada. Mas vale a estratégia dos Modernistas, pois o caso fica resolvido com as 'Notas', não constando registro de tréplica de Cunha, nem de qualquer questionamento posterior às explicações dadas pelos arquitetos.

Segue a discussão de pormenores técnicos, continuando o professor Cunha a ser tratado com ironia e sarcasmo. Na Nota 7 há inclusive uma citação do parecer de Cunha:

[117] Notas, op. cit. p. 2.

> *Referindo-se ás galerias:'linha de columnas... incoveniente e de máo effeito'*
> *1º. Não é inconveniente porque classifica o trafego naturalmente.*
> *2º. Não é de máo effeito porque a cadencia de uma columnata sempre foi considerada - as opiniões neste particular são unanimes - uma 'coisa bonita.*[118]

Cunha se referia ao inconveniente de as colunas estarem colocadas em posição deslocada das paredes, não ficando portanto escondidas em meio à alvenaria, mas, de certa forma, 'no meio do caminho'. De fato, nesta solução estrutural tantas vezes adotada em prédios modernistas, por vezes as colunas aparentam estar colocadas em lugares estranhos ou inesperados, sem relação com o restante do prédio e com a distribuição dos cômodos. Mas para os Modernistas, apesar de discurso em contrário, muitas vezes a funcionalidade era deixada de lado em função de efeitos estéticos ou da simples aplicação do cânone, aplicação esta que quando posta em prática de maneira firme e inconteste garante posição no campo de batalha simbólica. Assim, a justificativa pouco clara e específica de que as colunas classificam o tráfego, e 'naturalmente', é apresentada com o intuito de nublar a discussão, retirando-a do seu foco primordial - a racionalidade ou não das plantas-baixas. Na sequência, os Modernistas dão um salto conceitual ousado, buscando numa vaga tradição (que a teoria Modernista a princípio se esforça em negar) a explicação de que 'sempre' as colunatas foram consideradas unanimemente uma 'coisa bonita'. Diante

FOR AUTHOR USE ONLY

[118] Idem, p. 4.

de tal afirmação, ficam esquecidos os princípios do racionalismo e do funcionalismo; bastam um 'sempre' e um 'unânimes' para colocar a discussão nos termos de violência simbólica empregada para a conquista da hegemonia interpretativa. O arbitrário da 'coisa bonita' se soma à simplificação conceitual de que qualquer colunata carregaria consigo as características positivas de sua categoria.

Mas é nas últimas linhas das 'Notas' que os arquitetos se posicionam com máxima violência simbólica e arbitrariedade :

> *Quanto ás observações sobre o aspecto propriamente plastico do projecto, qualquer leigo tem o direito de external-as - não nos podem, porem, interessar.*[119]

FOR AUTHOR USE ONLY

Vemos aí a 'reivindicação do direito absoluto de legislar sobre questões de arte'[120] ou de estética, como diria Bourdieu, com os Modernistas praticando aquilo que viria a se tornar emblemático de sua produção arquitetônica e conceitual: a exclusão do 'leigo'. Esta exclusão representa tanto a exclusividade da discussão dentro do próprio campo, e mais especificamente dentro do sub-grupo Modernista, quanto a eliminação da opinião do cliente, do usuário das obras, do cidadão comum envolvido (por ser seu usuário ou por sofrer suas consequências) na definição de projetos. Com esta exclusão, fortalecem-se os muros simbólicos dentro dos quais se entrincheiraram gradativamente os Modernistas, carregando consigo o poder simbólico de impor seu arbítrio.

[119] Idem.
[120] BOURDIEU, op. cit., capítulo 'Modos de produção e de percepção artísticos' p. 276.

Para além da discussão do conteúdo dos pareceres, fica claro que o projeto encontrava resistências, suscitadas pelas opções formais adotadas pelos arquitetos dentro do léxico Modernista.

A documentação mostra que havia mais críticas e restrições além das contidas nos citados pareceres, tanto ao projeto quanto a práticas adotadas pelos protagonistas do processo.

Crítica e Protestos

A primeira objeção à construção do edifício surge antes mesmo da realização do concurso: em um documento dirigido à Mesa diretora da Câmara dos Deputados, o Deputado Tito Livio pede que aquela solicite ao Ministro a revogação do seu ato instituindo o concurso de projeto, por conta do art. 4º. das disposições transitórias da constituição então em vigor, que determinava diligências 'sem perda de tempo' no sentido de transferir a Capital da República para uma cidade no interior.[121]

FOR AUTHOR USE ONLY

No conturbado clima político da época, este requerimento não surtiu o efeito pretendido. O Ministro deu seguimento ao concurso, sem que uma preocupação com o cumprimento do artigo da constituição, que a ninguém embaraçou no curso dos planejamentos estratégicos do governo. O Rio de Janeiro ainda permaneceria Capital da República por mais de duas décadas.

Findo o concurso, era previsível que ao menos Archimedes Memória se mostrasse descontente com o rumo dos acontecimentos. Apesar de seu nome ser excluído das narrativas historiográficas canônicas após a descrição dos episódios do concurso, há um documento que demonstra

[121] Requerimento No. 50, da Sala das Sessões da Câmara dos Deputados, datado de 07/05/1935. CPDOC - GC f 1934.10.19.

movimentação do arquiteto em protesto à decisão do Ministro de não construir seu projeto. Em correspondência com sua posição no campo, de catedrático da E.N.B.A. e profissional atuante, Memória endereça sua carta diretamente ao Presidente da República:

> *...vimos trazer ao conhecimento de V. Excia. os factos por demais lamentaveis que abaixo passamos a expôr.*
> *[...] a comissão de technicos* [foi durante o julgamento] *acossada constantemente por uma inominavel campanha de intrigas e difamações, encoberta quase sempre pelo anonymato [...]*
> *Acabamos de saber, entretanto, com grande surpresa nossa, que o Sr. Ministro da Educação, tendo encomendado, sem concorrencia, ao architecto Lucio Costa, varios projectos, entre elles o do futuro Palacio [...] acaba de autorizar lhe seja pago por este projecto [...]*
> *E sobe de ponto esta surpresa por se não encontrar justificativa desse acto na moral comum [...]*
> *Lucio Costa [...] entre varios nomes dos filiados ostensivos á corrente modernista [...] cujos principaes objectivos são a agitação no meio artistico e a annullação de valores reaes que não communguem no seu credo. Estes elementos deleterios se desenvolvem justamente á sombra do Ministerio da Educação, onde*

FOR AUTHOR USE ONLY

têm como patrono e intransigente defensor, o Sr. Carlos Drummond de Andrade [...][122]

Memória se mostra capaz de utilizar recursos pouco nobres como injúria e difamação, mas seu discurso faz referência a algumas práticas que podemos supor que efetivamente tivessem acontecido - que a comissão julgadora tenha sido acossada por intrigas não é de causar espanto, visto que parte significativa do processo ocorreu nos bastidores, em especial no gabinete do Ministro. A intervenção de Drummond em prol dos Modernistas está registrada na historiografia[123], e é verossímil que sua participação tenha sido ativa na urdidura de uma estratégia para conquista de terreno no campo simbólico por parte dos Modernistas. Como já vimos, era prática corriqueira entre o grupo de arquitetos Modernistas '*a anulação de valores que não comunguem no seu credo*', e portanto a argumentação de Memória não era desprovida de sentido. Mas sua repercussão foi nula, Não há referência nos arquivos a uma resposta do Presidente, mas o curso dos acontecimentos deixa claro que Vargas não agiu para desautorizar Capanema, a despeito de qualquer consideração moral que Memória pudesse fazer sobre os atos do Ministro no caso.

FOR AUTHOR USE ONLY

Alguns dos fatores que levaram críticas e reclamações como a de Memória a obterem pouco ou nenhum resultado prático estavam ligados a

[122] Carta de Archimedes Memória a Getulio Vargas, em papel timbrado do escritório de Memória e Cuchet, sem data, protocolada na Secretaria da Presidência da República. CPDOC - GC f 1934.10.19.

[123] Ver a respeito SCHWARTZMAN et alli, **Tempos de Capanema**, op. cit.; e também BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: **Constelação Capanema: intelectuais e política.** Helena Bomeny (Org.). Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001. p.11-35.

elementos externos ao tema da arquitetura. Um deles era a pouca sofisticação de que estavam revestidos muitos dos argumentos dos opositores do Modernismo. A ligação do Modernismo com o comunismo aparece na carta de Memória, e se repete em textos como os do crítico de arte Pedro Correia de Araújo, interlocutor de Capanema de quem há arquivados vários artigos de jornal e alguma correspondência com o Ministro. Araújo era ligado ao pensamento Católico, e seus textos fazem alusão e enaltecem uma 'cultura clássica mediterrânea', deixando clara sua afinidade, no campo das artes, com o que os Italianos faziam à época. No caso da arquitetura, o representante desta tendência com maior destaque era o italiano Marcelo Piacentini, que vinha atuando, a convite do governo brasileiro, em alguns estudos de projeto. Com uma maior projeção dos Modernistas, estabelece-se a dicotomia: de um lado os 'classicistas', ligados ao pensamento Católico e de direita, cujo ícone internacional era Piacentini; de outro lado, os Modernistas, ligados (ao menos no discurso) ao pensamento de esquerda, cujo ícone internacional era Le Corbusier.

FOR AUTHOR USE ONLY

Nos primeiros anos de governo Vargas, a atuação de Piacentini é mais efetiva, rendendo-lhe encomendas de estudos importantes, como o da Universidade do Brasil. Entretanto, em meados da década de 1930, com um maior destaque do grupo Modernista, a participação do italiano decresce, enquanto o nome de Le Corbusier conquista maior proeminência. O estudo de Piacentini para a Universidade não vem a ser executado, e embora muitos dos prédios construídos durante a 'Era Vargas' tenha sido projetados seguindo um estilo no mínimo influenciado pelos projetos do italiano e de

seus seguidores[124], este conjunto é sistematicamente excluído das elaborações críticas e historiográficas após a 2ª. Guerra; não se constituiu uma fortuna crítica destes prédios. Paralelamente, Corbusier é convidado a proferir palestras, a elaborar estudo para a sede do Ministério, a emitir pareceres, tem seus textos publicados.

Esta movimentação no campo da Arquitetura acompanha os movimentos no campo do poder: gradativamente, a ligação do Estado Novo com o Fascismo, que incluía uma influência estética e estilística, vai dando lugar a uma ligação com os Estados Unidos, que tinham se tornado o centro do Modernismo com a chegada dos exilados europeus durante a Guerra.[125] Sai de cena o classicismo, ascende o Modernismo, internacional, funcional, racional.

FOR AUTHOR USE ONLY

É justamente nos EUA, a partir dos anos 20, que as pesquisas sobre a Propaganda mostram os meios técnicos e científicos de que as sociedades contemporâneas dispõem no domínio da produção e manipulação dos imaginários sociais, e este conhecimento interessa tanto aos empresários de uma economia cada vez mais transnacional quanto a governos totalitários, democráticos ou de outras tendências políticas. O modernismo, neste contexto, representa uma alternativa estilística que atende às necessidades simbólicas de grupos que almejam a hegemonia sobre a produção, a reprodução e a interpretação simbólica, e vemos manifestações destes grupos no Brasil, nos EUA, mas também na Alemanha (país de que a

[124] Excluindo-se os Modernistas, grande parte dos arquitetos não tendiam a seguir com muita rigidez uma única tendência ou estilo, mas antes aplicavam com certo ecletismo uma mistura de soluções estéticas derivadas de estilos variados, em geral com o predomínio de uma das tendências dando o 'tom' do projeto.

[125] Uma descrição interessante deste período e da atuação de arquitetos como Gropius e Mies van-der-Roeh nos EUA se encontra em WOLFE, Tom. **Da Bauhaus ao nosso caos**. op. cit. especialmente nos capítulo 1 a 3.

historiografia enfatiza mais os egressos da Bauhaus, mas onde tinha grande destaque profissional, antes da Guerra, o trabalho de arquitetos como Eric Mendelsohn, de cuja obra as experiências ditas expressionistas permanecem como as mais enfatizadas) e na Itália (onde os Modernistas tiveram, durante o Fascismo, uma produção extensa, construindo para o Governo edifícios de grande porte e até mesmo projetando uma cidade inteira, produção à qual a historiografia canônica brasileira não trata com destaque). Os grupos que ao cabo permanecem ligados aos vencedores da Guerra, no entanto, como os brasileiros, obtêm um tratamento por parte da crítica e dos historiadores que alemães e italianos não receberão por décadas[126].

Portanto, a conquista da supremacia por parte dos grupos Modernistas esteve ligada a fatores que iam bem além dos propriamente arquitetônicos; voltando às críticas de Araújo, lemos em sua coluna do jornal Correio da Manhã:

FOR AUTHOR USE ONLY

> *O Brasil com segurança vae rebentando a teia internacionalista dos 'modernistas'. [...] Barulhentos propagandistas do materialismo, do 'lado pratico' da vida, [...] Não pode ser patriota aquelle que dispensa, na sua casa, o rythmo, em symbolos, de sua terra.[...] Será sempre a presa fácil de qualquer conquistador. [...] Mas os tempos vão mudando. Na encruzilhada das tendencias forasteiras que pretendem orientar, o classicismo*

[126] Este fenômeno não se dá somente em relação à arquitetura, mas afeta também a produção de fotógrafos, cineastas e outros artistas alemães e italianos da época.

> *mediterraneo vae attraindo as vistas dos novos governantes.[...].*[127]

O autor critica aspectos que estão além do âmbito propriamente arquitetônico, como a tendência internacionalista - em oposição ao nacionalismo enfatizado pelo Estado Novo - e o materialismo - em oposição às posturas que os grupos Católicos valorizavam. Diante da quantidade expressiva de prédios erguidos durante o Estado Novo cujos projetos recebem influências não-modernistas, a percepção do autor de que os tempos estavam mudando parecia se justificar. No entanto, a historiografia apresenta o período como a fase áurea do Modernismo no Brasil, uma época de 'triunfo'[128], sem fazer menção à vasta produção não modernista daqueles anos.

FOR AUTHOR USE ONLY

Há nos arquivos uma carta de Araújo a Capanema na qual ele elabora uma crítica de aspectos arquitetônicos do Modernismo:

> *[...] Apertei a mão de V. Excia. felicitando-A por não realisar o primeiro projecto, Felicitarei ainda V. Excia. se não realisar o segundo, que me mostrou, em rascunho.* [referência aos estudos sucessivos realizados durante a elaboração do projeto]
> *Na verdade, não é melhor que o primeiro, Encontro n'elle, de relance, os mesmos erros que aleijam todos os projectos modernistas que vêm surgindo. Há pouco visitei*

[127] Correio da Manhã, 01 de fevereiro de 1938, coluna intitulada 'Bellas Artes'. CPDOC - GC b Araújo, P.
[128] BRUAND, op. cit. p. 151.

minuciosamente o concurso de anteprojetos para o Ministerio da Fazenda: varios concorrentes eram modernistas; dois obedeciam á caracterisada technica dos projectos para o Ministerio da Educação, um repetia, com pobreza imaginativa, as mesmas estátuas que baptiso de o Bruto, a Preguiça...

Poderíamos, aliás, partir d'estas estatuas para verificar o parco symbolismo que illumina todos estes projectos. [...]

Distingo o moderno, isto é: a arte creando, e o modernismo: o conjunto de principios em voga em certos meios que se disem avançados. Estes principios mostram a 'cultura moderna', que é um verdadeiro contrasenso, pois pretende ser cultura e rompe com a tradição [...].

O modernismo é indice de impotencia, indica falta de arte. [...] O prototypo actual modernista é o bloco sobre 'pilotis'. Supressão do embasamento, da base : é bem significativo. [...]

A janella, tambem, tem um aspecto individualista, diz a 'cultura moderna', E nasceram as enormes cristaleiras. [...]

Não há mais telhados.[...] Para satisfaser as lages, a sciencia gasta dinheiro em materiais isolantes contra o calor e contra a chuva. [...] Finalmente as fachadas são umidas, lisas, sob o pretexto de purismo, ou lysismo, senão de economia. Descobre-se, entretanto, ali, o

FOR AUTHOR USE ONLY

mesmo principio modernista que aboliu a riqueza. [...] A unificação na miseria. [...]

'Que triste gente habitava o Brasil no seculo XX' diriam os archeologos futuros, se. por motivos impossiveis, vingasse a pseudo- cultura modernista![...].[129]

A primeira informação importante é a de que houve um concurso para o projeto do Ministério da Fazenda, ao qual a historiografia não faz referência. Os modernistas tentavam aí também conquistar a obra, que afinal veio a ser construída sob influências Art Déco e classicistas, resultando num edifício grande e imponente (vizinho ao prédio do M.E.S.) que não obteve fortuna crítica e foi excluído de análises posteriores (fig. 15).

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 15

[129] carta de Pedro Correia de Araújo a Capanema, manuscrita e datada de 25/01/1937. CPDOC - GC b Araújo, P.

Deste episódio podemos inferir que o grupo modernista tinha influência restrita a determinados círculos, que não incluíam o grupo que dominava o poder econômico governamental , e só conseguiam se impor em algumas situações.

Em seguida, Araújo estabelece a distinção entre moderno/atual e o Modernismo, identificando a estratégia discursiva dos Modernistas de associarem sub-repticiamente seu estilo à idéia de Modernidade. Depois, passa a elencar aspectos do Modernismo que viriam a constituir parte central dos ataques ao estilo nas décadas seguintes: o rompimento com a tradição, o aspecto de 'cristaleira' dos prédios[130], os problemas técnicos relacionados às lajes planas expostas, o empobrecimento do léxico arquitetônico causado pelo abandono da ornamentação e pela simplificação formal.

FOR AUTHOR USE ONLY

Por fim, Araújo imagina o cenário das cidades sob o domínio estético do Modernismo; ao afirmar que este só vingaria por 'motivos impossíveis', antevê de fato a possibilidade, a esta altura já em vias de concretização, da conquista da hegemonia estética por parte dos modernistas. Isto tudo com Capanema ainda demonstrando talvez alguma hesitação, colocando os estudos sob análise de interlocutores cuja posição contrária ao Modernismo ele conhecia[131]. Esta hesitação poderia derivar do fato de Capanema ter, segundo ele mesmo, aceitado o projeto modernista menos por convicção do que por influência de Lucio Costa:

[130] A verve carioca é pródiga em dar apelidos aos prédios da cidade; o prédio do M.E.S. é conhecido, até hoje, por apelidos como 'Cristaleira' e um menos respeitoso 'Frangueira' (nome popular dado às máquinas automáticas de assar frangos, conhecidas em algumas regiões do país como 'televisão de cachorro').

[131] Além da já citada, há nos arquivos mais artigos de jornal de Araújo no Correio da Manhã contendo severas críticas ao modernismo, não só na arquitetura mas também nas Artes Plásticas. CPDOC - GC b Araújo, P.

> *Carlos, diga ao Lucio o seguinte: 1º.) que só aceitei o projecto porque elle me convenceu de que o devia aceitar; [...] 3º.) que a parte importante, a realizar ainda, está na escolha das soluções de caracter artistico, [...] e que para isto não posso dispensá-lo, não darei um passo sem elle.*[132]

Fica aí clara a influência de Costa e de Drumond sobre as opções arquitetônicas e artísticas do Ministro. O círculo de relações se mantém; em carta a Drumond, a quem trata por amigo, Costa relembra: "*devo tanto a você e ao Capanema [...]*"[133], explicitando os laços de relação que uniam a todos.

Uma certa hesitação poderia advir também do fato de que as críticas não se restringiam aos interlocutores diretos do Ministro, mas encontravam eco em diversos setores e personalidades do país. Em 'Tempos de Capanema' há a transcrição de um relato de Pedro Nava onde se lê:

FOR AUTHOR USE ONLY

> *Sem o prédio do Ministério da Educação (**recebido na ocasião como obra de um mentecapto**), não teríamos a projeção que tiveram na época Lucio Costa, Niemeyer, Carlos Leão e Cândido Portinari.*[134]

[132] Bilhete de Capanema a Carlos Drumond de Andrade, manuscrito em papel timbrado do Gabinete do Ministro. Sem data, mas escrito em conseqüência da carta de Lucio Costa comunicando sobre seu afastamento dos trabalhos do prédio do Ministério, a que se refere a próxima nota. CPDOC - GC f 1934.10.19.
[133] Carta de Lucio Costa a Carlos Drumond de Andrade, op. cit.
[134] Schartzman et alii, op. cit. p. 13. Grifo nosso.

A forte expressão de Nava deixa claro que a reação ao prédio estava longe de ser majoritariamente positiva. Mas Capanema não cedeu às pressões e levou adiante os trabalhos, inclusive porque havia também aqueles que apoiavam sua opção e teciam críticas favoráveis.

Apoios e críticas favoráveis.

Podemos entender a estratégia de Capanema de apoiar os Modernistas como estando ligada a uma posição de relativa inferioridade de seu Ministério em termos de obtenção de recursos, materiais ou simbólicos. Embora pudesse desfrutar de um certo prestígio e do convívio com intelectuais e artistas, ele ocupava um Ministério que tinha de se debater para obter os fundos necessários para construir sua sede[135], lembrando que os dois Ministérios vizinhos ao da Educação, o do Trabalho e o da Fazenda, tiveram seus prédios construídos na mesma época, mas com áreas construídas (o que equivale a dizer: com verbas) significativamente maiores. Assim, constituindo aquilo que Bourdieu chama de 'fração dominada da classe dominante', restava a Capanema a opção de conquista de capital simbólico através da subversão dos valores estéticos estabelecidos, situação similar à em que se encontravam os arquitetos Modernistas. Evidentemente, ele não estava sozinho nesta

FOR AUTHOR USE ONLY

[135] Segundo relato de Lucio Costa, em carta endereçada a Capanema, datilografada em papel timbrado do escritório dos arquitetos, datada de 27 /10/1939, onde se lê: "...têm concorrido para encarecer desnecessariamente a obra, as demoras e dificuldades havidas no desembaraço das verbas indispensáveis, e a consequente paralisação parcial ou total dos serviços." CPDOC - GC f 1934.10.19. pp. 3 e 4. Nas palavras de Drummond, o M.E.S. era considerado "uma pasta de menor importância no quadro oficial"; in 'O Ministro que desprezou a rotina', CPDOC - GC pi Andrade, C. 0000.00.00.

empreitada. Contava com um extenso leque de colaboradores, diretos ou indiretos, tanto no Brasil como no exterior.

Foi do exterior, por sinal, que veio a mais significativa manifestação de apoio à opção estética de Capanema. Dentro do Brasil, em sintonia com as disputas no campo político e ideológico, especialmente a divisão entre aqueles que preferiam uma ligação mais estreita com a Itália ou a Alemanha e aqueles que optavam por uma aproximação com os Estados Unidos, a disputa estética permanecia subordinada a opções ideológicas mais abrangentes; uma afinidade maior com a Itália acabou sendo interpretada, por conta da postura política Fascista, como uma opção essencialmente reacionária inclusive no campo estético (embora houvesse lá também uma forte atuação dos Modernistas locais). Mas foi sob influência italiana, mais especificamente do grupo liderado por Piacentini, que grande parte dos edifícios do Estado Novo foi projetada e construída[136]. Por outro lado, uma afinidade com os princípios estéticos identificados com os Estados Unidos teve uma interpretação consolidada como a opção avançada, progressista, enfim, moderna, mesmo antes do final da Guerra[137]. Com o estabelecimento da 'Política da boa vizinhança', passou-se a difundir a idéia de que o que era bom para os Estados Unidos era bom para o Brasil, que exerceu forte influência no imaginário social.

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, a estratégia de Capanema de buscar angariar capital simbólico através da opção não-canônica, estratégia a princípio ousada e talvez até mesmo um tanto temerária, acaba ganhando no início dos anos 40 aliados de peso no cenário internacional. No bojo da 'Política da boa

[136] Como veremos mais adiante, quando tratarmos da Exposição do Estado Novo.
[137] Depois da 2ª. Guerra essa ligação ficaria gradativamente mais forte, pelo menos até os anos 1960, por conta da marcante ascensão econômica e da forte ação ideológica americana de caráter acentuadamente imperialista.

vizinhança', desenvolvem-se ações de aproximação cultural; uma delas, a realização de uma exposição de Arquitetura Brasileira no *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova York. Para tanto veio ao Brasil Philip Goodwin, arquiteto do MOMA, acompanhado do fotógrafo G. E. Kidder Smith.

Como toda a ação em torno da exposição se desenrola, no lado brasileiro, no âmbito da M.E.S., é o grupo de arquitetos liderado por Costa que ciceroneia os americanos durante sua estada no Brasil. Desta forma Goodwin, em sintonia com o que supostamente seria o ideário 'oficial' a respeito da arquitetura no Brasil, estabelece para a exposição um formato que reflete uma construção interpretativa que vinha sendo elaborada desde os anos 30 pelos adeptos brasileiros do Modernismo, especialmente por Costa, desde que este abandonou seus trabalhos Neo-coloniais: a de que a Arquitetura Moderna Brasileira guardaria um laço de continuidade com a Arquitetura Colonial local.

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta interpretação traz em si uma ambigüidade acentuada, já que a ruptura com a tradição era um dos axiomas Modernistas, que inclusive é aplicado pelo mesmo grupo de Modernistas brasileiros sempre que suas elaborações arquitetônicas conflitam com aspectos estabelecidos na tradição construtiva do país. Revela-se aí uma das características marcantes do trabalho teórico de Lucio Costa, a dos argumentos construídos sobre uma base de contradições internas, negando e reafirmando ao mesmo tempo os princípios Modernistas ou do senso comum.

A defesa de Costa da idéia de que a utilização por parte dos Modernistas de algum elemento (concreto ou meramente argumentativo) da tradição construtiva brasileira constituiria um traço de ligação entre ambas

as tendências necessita, para ser aceita como verdadeira, de uma cumplicidade ideológica (mesmo que inconsciente), já que não se trata de uma afirmação comprovável empiricamente. Como esta cumplicidade já tendia a se manifestar pelo caráter de parceria estabelecida entre os americanos e brasileiros envolvidos na realização da exposição, e como parece se reforçar com os laços de amizade que se estabelecem a partir de então entre os arquitetos brasileiros e Goodwin[138], este monta a exposição segundo a mesma linha de pensamento : há dois momentos dignos de nota na História da Arquitetura Brasileira, sendo o primeiro a época colonial, representada de maneira generalista por uma série de antigas construções, com destaque para algumas igrejas mineiras do assim chamado 'barroco brasileiro', e o segundo a emergência do Modernismo; entre ambos, uma ligação 'espiritual', a evocação da própria brasilidade. Implicitamente permanece o argumento de Costa de que a transição entre os 'estilos' só não é mais linear e tranqüila por conta dos adversários da modernidade que insistem em buscar outros caminhos para projetar e construir. A exposição teve repercussão na imprensa americana[139], e inclusive viajou pelos EUA e para outros países[140]. O catálogo da Exposição foi publicado pelo MOMA em forma de livro, que passou a ser usado pelos Modernistas e seus

FOR AUTHOR USE ONLY

[138] Amizade que se pode depreender da correspondência entre Goodwin e Niemeyer (como na carta de 21 de julho de 1943. A carta começa com 'Dear Oscar', é toda redigida em inglês mas termina com 'um abraço do Philip Goodwin') ou entre ele e Capanema (em carta data de 26/10/1943 o ministro se dirige a Goodwin como 'my dear friend'). CPDOC - GC f 1934.10.19. A relação de Goodwin com Costa e Niemeyer provavelmente já teria surgido da época em que ambos projetaram o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de New York, em 1939, como veremos mais adiante.

[139] cf. notícia no jornal 'New York Times' 13/01/1943. CPDOC - GC f 1934.10.19 e também carta de Caio Júlio César Vieira a Gustavo Capanema de 15/03/1943. CPDOC - GC b Vieira, C.

[140] cf. relato de Goodwin em carta de 21/07/1943, op. cit. e carta de Vieira, op. cit.

simpatizantes como prova do reconhecimento internacional da qualidade da arquitetura produzida por eles[141].

No que se refere ao cenário internacional da arquitetura, entretanto, Goodwin é cuidadoso com suas afirmações; no catálogo, ele afirma que o prédio do MES se destaca no continente americano, ao passo que Costa e a historiografia a partir de Mindlin colocam o prédio em outro patamar. Vemos Costa afirmar, em 1939:

> *[...] não existe, com efeito, nem na Europa, nem na America ou no Oriente, nenhum edifício público com as características deste [...]*[142]

FOR AUTHOR USE ONLY

Com esta afirmação, o arquiteto deixa implícito que seu projeto tem características que o distinguem no plano internacional do Modernismo; sabemos, no entanto, que sua afirmação promove a exclusão deste cenário de importantes produções como a Modernista italiana dos anos do Fascismo (o chamado *Razionalismo* Italiano), com obras como a *Casa del Fascio* de Como e a *Casa del Fascio* de Lissone (projetos de Giuseppe Terragni), a *Centrale termica e Cabina apparati centrali* da *Stazione di Firenze Santa Maria Novella* (projetos de Angiolo Mazzoni), a própria *Stazione di Firenze Santa Maria Novella* (projetada por um grupo de arquitetos denominado *Gruppo Toscano*, encabeçado por Giovanni Michelucci), entre vários outros edifícios públicos importantes e grandiosos, sem falar naquela que talvez seja a mais emblemática obra Modernista do período na Itália, a recriação, de concepção Modernista, da

[141] Como se vê na carta de Vieira, op. cit. O livro é Brazil Builds.
[142] Carta de Lucio Costa a Capanema de 27/10/1939, op. cit.

cidade de Sabaudia, na região do Lazio, cujo plano geral, de 1932, é de autoria de Gino Cancelotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato e Alfredo Scalpelli, mas que teve prédios projetados por vários arquitetos[143]. Não é de se supor que Costa desconhecesse a produção italiana, sendo ele considerado por seus pares um homem culto e bem informado[144] (que aliás nasceu e viveu seus primeiros anos na Europa), cuja posição influenciava, como já vimos, a opinião de Capanema. Ou seja, podemos ver aí não a defesa dos princípios Modernistas, mas uma ação deliberada de posicionamento dentro do campo visando obter legitimação para sua obra.

Mas não foi só a exposição do MOMA que suscitou apoios à obra de Capanema. No plano interno havia também personalidades que manifestavam apoio às escolhas do Ministro, como é o caso já citado de Vieira e de Fernando de Azevedo, a quem Capanema responde uma carta com críticas favoráveis ao novo edifício[145]. É provável que estes apoios internos, apesar de aparecerem minoritariamente na documentação arquivada por Capanema, tenham sido decisivos no processo. Não fosse assim, dificilmente Capanema teria conseguido manter sua posição. A questão dos apoios dentro do Governo leva a outro aspecto da atuação do Ministro e dos arquitetos Modernistas: o das relações inter-pessoais, como veremos a seguir.

PDA/UFRJ FOR AUTHOR USE ONLY

[143] Podemos encontrar referências a estas obras em BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. op. cit., mas a historiografia consagrada em geral compartilha do mesmo princípio de exclusão em relação às realizações da época do fascismo.
[144] Como se pode verificar na descrição que de Costa faz Bruand, op. cit. pp. 72 e 82.
[145] carta de Gustavo Capanema a Fernando de Azevedo, datada de 28 de dezembro de 1942. CPDOC - GC f 1934.10.19.

Relações, favores, compadrio.

Em seu livro sobre Juscelino Kubitschek[146], Cláudio Bojunga traça um aprofundado estudo sobre as relações familiares, de amizade e compadrio que sempre foram uma marca importante no desenrolar dos acontecimentos políticos, sociais e culturais envolvendo políticos e personalidades oriundos de Minas Gerais, inclusive quando estes se projetaram a nível nacional. Vários são os personagens envolvidos nos processos relacionados ao prédio do M.E.S. que fazem parte desta teia, a começar por Gustavo Capanema, e passando por Carlos Drummond, Rodrigo Melo Franco de Andrade e vários outros, e por vezes alguns deles defendendo idéias divergentes.

FOR AUTHOR USE ONLY

Embora esteja fora do âmbito possível para este estudo, consideramos que um estudo prosopográfico que buscasse revelar todas as relações, diretas e indiretas, entre os personagens, nos vários círculos de relação dos quais eles participam, bem como as influências destas relações sobre decisões e escolhas políticas, estéticas ou qualquer outra, poderia ser de grande interesse e acrescentar novas nuances interpretativas a histórias já bastante visitadas.

Para nosso fins e meios, nos limitaremos a alguns comentários a respeito daquilo que a documentação revela numa análise menos aprofundada.

Esta intrincada rede de relações interpessoais a que nos referimos foi fator determinante no curso dos acontecimentos em torno da construção do prédio do M.E.S. e da consolidação da Arquitetura Moderna no Brasil. A

[146] BOJUNGA, Cláudio. **JK - O artista do impossível**. op. cit. especialmente pp. 89-91.

começar pela formação do grupo mais próximo a Capanema, com Drummond, Rodrigo Mello Franco de Andrade e outros assumindo posições na máquina do Governo, devido à relação que tinham com o Ministro desde os tempos de Minas[147]. De resto, a influência das relações pessoais determinava a ocupação dos mais variados cargos, não só na esfera de atuação de Capanema.

Era prática corrente o pedido de empregos para protegidos, parentes, correligionários ou qualquer pessoa cuja presença num determinado posto pudesse representar interesse aos que tivessem poder para influir. Há nos arquivos de Capanema numerosa correspondência que se refere a pedidos de empregos e nomeações. Destaca-se o conjunto de cartas e telegramas dirigidos ao Ministro e a Drummond por Luiz Simões Lopes, com pedidos como os seguintes:

FOR AUTHOR USE ONLY

> *Caro Drummond,*
> *eu ficaria muito grato ao Ministro e a você, se fosse possível aproveitar, como contratado em qualquer dependencia do Ministerio o meu primo e amigo [...]*[148]

> *Caro Ministro,*
> *O Elamano Cardim, Diretor do 'Jornal do Commercio', pede a nomeação, interina, de sua irmã viuva,* [no] *Quadro I do seu Ministério [...]*[149]

[147] Este grupo, suas relações e sua vinda para o Rio estão descritos em detalhes em SCHWARTZMAN et alii, **Tempos de Capanema**, op. cit., especificamente no Capítulo 1-1.
[148] Bilhete manuscrito de Simão Lopes, em papel timbrado do Conselho Federal do Serviço Público Civil. sem data. CPDOC - GC b Lopes, Luís.

Há anotações que indicam que os pedidos de Lopes eram geralmente atendidos, por vezes envolvendo até a participação de Getúlio Vargas.

É neste contexto que Lucio Costa forma a equipe de arquitetos para projetar o prédio do M.E.S., postura que viria a repetir ao convidar Niemeyer para compartilhar a autoria do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de *New York* em 1939. Este episódio, como descrito por Bruand[150], merece ser destacado: novamente houve um concurso; a comissão julgadora não considerou nenhum dos projetos satisfatório, mas decide premiar Costa em primeiro e Niemeyer em segundo lugar (segundo o autor, pelos projetos, o primeiro 'apresentar mais forte dose de brasilidade' e o segundo 'por seu caráter econômico e funcional'). Costa

> *não acatou o resultado, sendo autorizado pela comissão a elaborar um novo projeto, em parceria com Niemeyer.*[151]

FOR AUTHOR USE ONLY

Por aí se vê como, apesar das tentativas de manter aparências de legalidade, com a realização de concurso, ficam expostos os conflitos de posição internos ao governo, mesmo no contexto autoritário do Estrado Novo; por outro lado, acabavam imperando as manifestações personalistas.

É possível que, dado o caráter oficial da participação dos arquitetos na obra americana, já neste período tenha se estabelecido um relacionamento entre eles e o arquiteto do MOMA, Philip Goodwin, que

---

[149] Bilhete datilografado de Simão Lopes, em papel timbrado do Conselho Federal do Serviço Público Civil. Datado de 1938. Consta no bilhete a anotação manuscrita: "nomeada em 9.3.38 CD" CPDOC - GC b Lopes, Luís.
[150] BRUAND, Yves, op. cit. p 105.
[151] Idem.

provavelmente acompanhava as realizações, especialmente as Modernistas, presentes à Feira.

Há ainda nos arquivos uma interessante correspondência entre Capanema, Cândido Portinari e entre as esposas de ambos. Para além de deixar claro que, como já vimos, a escolha de determinados nomes para participarem de projetos e obras dependia, ao menos em parte, das relações pessoais estabelecidas com o Ministro ou com seus protegidos, as cartas nos mostram como decisões administrativas podiam ser tratadas como coisa pessoal, quase familiar, embora recobertas por um aspecto de legalidade, sendo muitas vezes acompanhadas de justificativas teóricas elaboradas.

Em carta a Portinari, Capanema escreve:

> *Meu caro Portinari,*
> *Recebi sua carta e as photografias das pinturas que você está fazendo nessa pequena igreja de sua avó tão estimada.[...]*
> *Vou fazer dar no 'O Jornal' uma notícia de seu trabalho, com reprodução de algumas photografias. [...]*
> *Vou fallar ao Rodrigo que mande tombar a igreja e faça ir até ahi um technico capaz de tirar [...] photografias das figuras inteiras [...]*[152]

Vemos neste breve trecho a ligação familiar com os objetos de intervenção artística, a manipulação de instâncias de legitimação e de

[152] Carta de Capanema a Cândido Portinari, datada de 12/03/1941, datilografada em papel timbrado do Gabinete do Ministro. CPDOC - GC b Portinari, C.

FOR AUTHOR USE ONLY

divulgação do trabalho do artista, influenciando no desenrolar de sua carreira, e a influência de Capanema num processo de tombamento, demonstrando o quanto a constituição do SPHAN e da política de tratamento do patrimônio histórico no Brasil estiveram sujeitas, desde seus primórdios, a uma definição influenciada, senão dirigida, pelos interesses ou pelos gostos pessoais daqueles com poderes para opinar. Neste contexto, é difícil não considerar que, independentemente da qualidade do trabalho do artista, tenham sido as relações pessoais com o Ministro decisivas para a escolha de seu nome para fazer os murais de azulejos para o prédio do Ministério; na correspondência em questão aparece com certo destaque a interferência das esposas, Maria Portinari e Maria Capanema, em assuntos como, por exemplo, a criação da cadeira de pintura mural na Escola Nacional de Belas Artes e a possível nomeação de Portinari para assumi-la (além, claro, de atividades familiares, dos filhos, etc.).

FOR AUTHOR USE ONLY

O trabalho de outros artistas também foi solicitado como complemento para a ornamentação do prédio do Ministério, como o do escultor Lipchitz, radicado em New York e cuja contratação é intermediada por Philip Goodwin[153], do escultor Bruno Giorgi e do paisagista Roberto Burle-Marx, os dois últimos ainda em início de carreira. A documentação não nos permite precisar como se deu a escolha do nome destes artistas, naquele momento ainda não consagrados, mas podemos inferir que suas relações pessoais com Capanema ou seu círculo podem ter tido influência, já que é à referência de Capanema que Giorgi recorre quando, em 1947, solicita uma bolsa à Fundação Guggenheim para se dedicar a esculpir. Neste momento, já após a inclusão de trabalho de Giorgi no prédio do

[153] cf. carta de Goodwin a Fernando Lobo, da Embaixada do Brasil em Washington, datada de 21/07/1943. CPDOC - GC f 1934.10.19.

M.E.S. poucos anos antes, o representante da Fundação ainda questiona se é opinião de Capanema que Giorgi representa uma promessa de vir a se tornar um artista significativo[154].

As relações pessoais levavam ainda a que outras tarefas fossem confiadas a determinados profissionais envolvidos na construção do prédio do M.E.S., como no caso em que Capanema solicita a Niemeyer ajuda para a organização do Pavilhão do Ministério da Educação na Exposição Nacional do Estado Novo[155].

No conjunto de documentos relacionados à Exposição que consta dos arquivos de Capanema, há uma carta do Ministro onde ele agradece a Niemeyer e seus "*companheiros de trabalho*" pela

> *cooperação técnica prestada nos trabalhos de organização do pavilhão do Ministério [...].*[156]

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta documentação revela ainda alguns aspectos do conjunto de edifícios que o Ministério vinha construindo. Segundo uma lista que faz parte desta pasta de documentos[157], o Ministério possui (ou planejava possuir) uma série de maquetes, havendo referência a pelo menos 53 delas.

---

[154] Carta de Charles Wagley, da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, a Capanema, datada de 04/03/1947. CPDOC - GC b / Wagley, C.

[155] Exposição realizada em 1938, que visava divulgar as realizações do Estado Novo em diversas áreas de atuação do Governo. CPDOC.

[156] Carta de Capanema a Niemeyer, datada de 20/01/1939, datilografada e com correções manuscritas. CPDOC - GC f 1935.05.00.

[157] A constituição da Lista sugere que ela seria a relação dos itens que fariam parte do Pavilhão do Ministério na Exposição, contendo maquetes e fotos. Lista datilografada, com anotações manuscritas, em papel timbrado do Serviço de Obras do M.E.S. CPDOC - GC f 1935.05.00.

A primeira maquete da lista é a do Edifício do Ministério, cujo projeto é creditado a '*Lucio Costa e associados*'; a segunda é do Colégio Pedro II, projeto de Carlos Leão; a terceira, a quarta e a quinta são do "*Projeto Piacentini da Cidade Universitária*", acompanhadas de fotos dos projetos de Le Corbusier e de Lucio Costa para a mesma Cidade Universitária; mais adiante, a maquete 26 é do Instituto Nacional de Puericultura, com projeto de Niemeyer; as maquetes 7 e 8 são de projetos creditados simplesmente a 'Pujol'; num sub-conjunto intitulado 'Ensino Industrial' estão as maquetes 10 a 15, creditadas a 'Porto'; a maquete 36 é do Hospital de Campinas, creditado a A.S.T.; há algumas maquetes e várias fotos cujos projetos não estão creditados; as demais, 34 no total, são creditadas apenas como 'Proj. S.O.', indicando a autoria, genericamente, como do Serviço de Obras do Ministério.

FOR AUTHOR USE ONLY

Os únicos nomes que aparecem inteiros são os de Lucio Costa (ligado a duas obras, próximo de 4% do total), Le Corbusier e Carlos Leão (cada um ligado a uma obra, menos de 2% do total). Já Niemeyer (ligado a duas obras, próximo de 4% do total) e Piacentini (ligado a uma obra, menos de 2% do total) são citados apenas pelo sobrenome, talvez pelo fato de serem personagens bastante conhecidos no meio, o brasileiro estando envolvido pessoalmente com a organização da Exposição; pelo sobrenome aparecem também citados Pujol (com duas obras, próximo de 4% do total) e Porto (com sete obras, cerca de 13% do total); a abreviatura A.S.T. aparece ligada a uma obra; o impessoal Serviço de Obras aparece ligado a cerca de 60% das obras expostas.

Vemos, portanto, que o tratamento dado aos autores não está diretamente relacionado com a extensão de sua participação na prática projetual comandada pelo Ministério.

As fotos do Arquivo Capanema.

Além da documentação textual, o Arquivo Gustavo Capanema tem um extenso conjunto de fotografias, que constituirão fontes complementares nas quais buscaremos elementos que auxiliem a construção de uma interpretação histórica. Em seguida analisaremos alguns aspectos destas fotos[158].

Há nos arquivos uma série de fotografias de aspectos da Exposição do Estado Novo que evidenciam diferentes direcionamentos dos projetos em questão.

FOR AUTHOR USE ONLY

A primeira evidência trazida à luz pelo exame das fotos diz respeito às instalações da própria Exposição, cuja entrada constitui peça com influências do Art Déco e do classicismo de Piacentini[159]:

[158] Nos deteremos especificamente em alguns aspectos indiciários dos conteúdos das fotos, sem pretender elaborar análises do fenômeno fotográfico em si, o que excederia os limites propostos para este trabalho. Para mais análises das imagens ligadas ao período em estudo do Modernismo Brasileiro, ver, por exemplo, TINEM, Nelci. Arquitetura Moderna Brasileira - a imagem como texto. Ressalte-se que Tinem compartilha de vários pressupostos Modernistas. Ver também BURKE, Peter. **Testemunha Ocular – História e imagem.** Bauru/SP: EDUSC, 2004.

[159] Figura 16 - foto GC 147-2

Fig. 16

FOR AUTHOR USE ONLY

Ao examinarmos as maquetes expostas, observamos que o único edifício cujas linhas seguem a tendência Corbusiana (pilotis, fachada envidraçada, volumetria prismática, etc) é o da sede do Ministério; alguns outros têm uma tendência arquitetônica menos bem definida, apresentando porém traços que os ligam à tradição Modernista não Corbusiana, como o emprego do concreto armado, das linhas retas com modulação geometrizada, aparecendo algumas influências também do Art Déco[160]:

[160] Figuras 17, 18 e 19 : CPDOC - GC fotos 147-44 (det.), 147-45 (det.) e 147-68 (det.).

Fig. 17

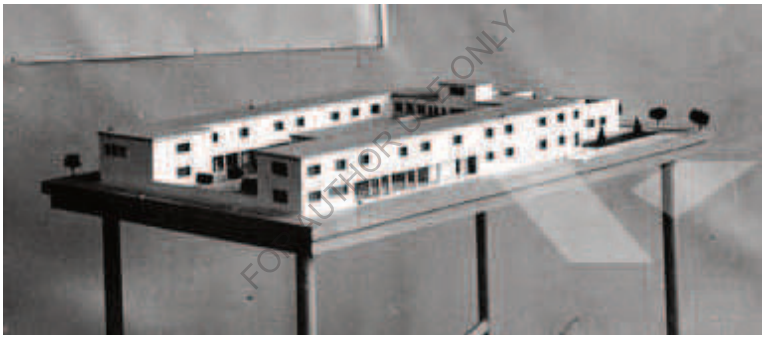

Fig. 18

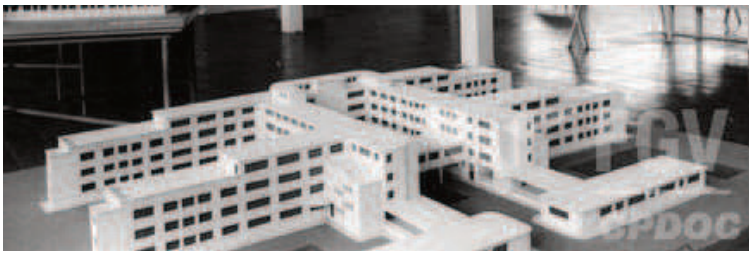

Fig. 19

Alguns prédios apresentam mais clara influência do classicismo[161]:

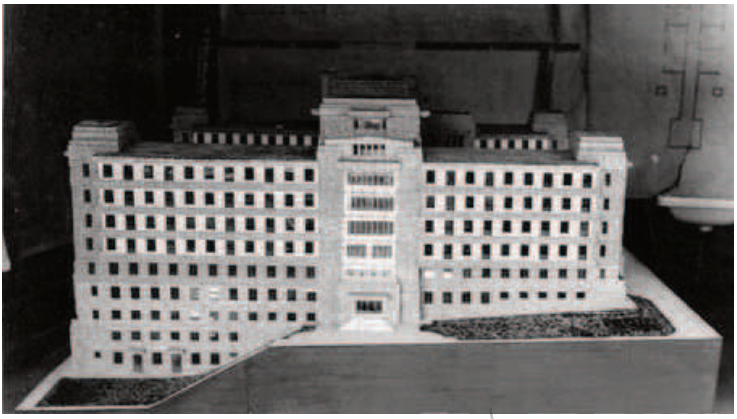

Fig. 20

Fig. 21

[161] Figuras 20,21 e 22: CPDOC - GC fotos 602-1, 602-2 e 604-1.

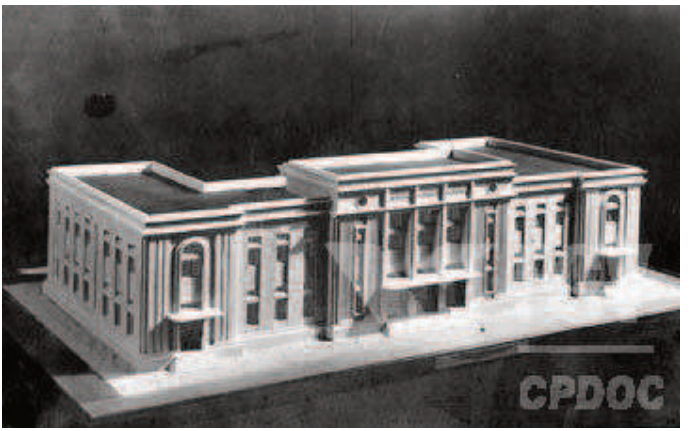

Fig. 22

Isto vem se somar ao que já observamos quando falamos da lista, ou seja, que a maioria dos prédios, e provavelmente todos os construídos pelos profissionais do Serviço de Obras, não seguem a tendência Modernista, mas transitam entre o Art Déco e o Classicismo.

O conjunto de fotos dos arquivos Capanema tem ainda muitas fotos além das relacionadas à Exposição do Estado Novo. Várias destas fotos se relacionam a aspectos de edifícios, com destaque para a sede do Ministério.

Uma informação que podemos obter destas diz respeito à questão, que vimos anteriormente, da altura do prédio, que para ter o gabarito projetado precisou de uma concessão especial da Prefeitura do Distrito Federal. Se observamos fotos que mostram o entorno e o prédio do M.E.S., vemos que este se destaca por ser o mais alto daquelas redondezas (já que os outros prédios do entorno, mesmo as sedes de Ministérios que foram construídas simultaneamente à do M.E.S., como a do Trabalho e a da Fazenda) respeitam o mesmo gabarito máximo, com uma certa

FOR AUTHOR USE ONLY

uniformidade de altura[162]. Nas figuras 23 e 24 aparece com destaque, ao lado do prédio do M.E.S., o do Ministério do Trabalho, ainda em construção:

Fig. 23

Fig. 24

[162] Figuras 23 a 27 : CPDOC - GC fotos 496-16, 496-46, 496-12, 496-43 e 496-35.

Na figura 25 podemos observar uma vista mais geral, com o prédio do M.E.S. se destacando em altura:

FOR AUTH

Fig. 25

Na figura 26 outra vista geral, com destaque para o prédio da ABI (outro ícone da ascensão do Modernismo no Brasil, para a historiografia canônica), este bem mais baixo que o prédio do M.E.S.:

Fig. 26

FOR AUTHOR USE ONLY

Na figura 27, vemos um ângulo que mostra o lado da cidade com ocupação mais antiga (que permaneceu pois não ficava sobre o Morro do Castelo), com a Igreja de Sta. Luzia à esquerda - todo este lado tem prédios significativamente mais baixos:

Fig. 27

Das imagens podemos inferir que o propósito de burlar o regulamento Distrital quanto ao gabarito estava ligado não só a aspectos funcionais, como alegava o Ministro[163], mas também a uma estratégia de buscar um destaque para o prédio no *skyline* da cidade, visando com isso obter um posicionamento mais vantajoso na disputa simbólica que se travava. Com o passar dos anos esta vantagem deixou de existir, já que vários prédios foram construídos posteriormente nas cercanias sob o regime de novas legislações da cidade, que no rumo aberto por precedentes como o do prédio do M.E.S., aumentaram gradativamente os limites de gabarito. Hoje o prédio tem pouco, e dependendo do ângulo nenhum, destaque na paisagem da cidade.

Outro conjunto de fotografias que nos traz informações importantes é aquele constituído pelas imagens que iriam compor a 'Obra Getuliana'. Embora o livro nunca tenha sido publicado, entendemos ser uma

[163] Carta de Capanema a Pedro Ernesto, op. cit.

importante referência, já que nele estariam contidas as realizações consideradas importantes e que deveriam ser mostradas, segundo a ótica do M.E.S. Há imagens de vários temas (retratos, cotidiano de trabalho, arquitetura, etc); nos deteremos nas 20 fotos de arquitetura, que basicamente mostram uma série de prédios construídos pelo Governo Vargas ao longo dos anos.

Da observação destas fotos ressalta o fato, que já comentamos, de que os prédios do Governo não eram majoritariamente Modernistas, nem a tendência Modernista recebe maior destaque quando se trata de mostrar a produção arquitetônica governamental de uma forma ampla. Ao contrário, a tendência arquitetônica que se destaca é o Art Déco, com 11 prédios bastante elaborados[164]:

Fig. 28

[164] Figuras 28 a 38: Edifícios Art Déco - CPDOC - GC fotos 713-1, 2 e 6; 714-4, 5, 6, 7, 8, 9, 55 e 716-89.

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

Fig. 32

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

Fig. 38

Há ainda 3 prédios de tendência um tanto ambígua, misturando referências Art Déco, Modernistas e Classicistas[165]:

Fig. 39

Fig. 40

[165] Figuras 39 a 41: Edifícios sem estilo definido - CPDOC - GC fotos 714-10 e 14 e 716-76.

Fig. 41

Por fim, há 5 fotos que poderíamos classificar como de prédios Modernistas, embora nenhum deles de tendência Corbusiana[166]:

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 42

[166] Figuras 42 a 46: Edifícios Modernistas - CPDOC - GC fotos 714-56, 58, 59 e 69; 716-56.

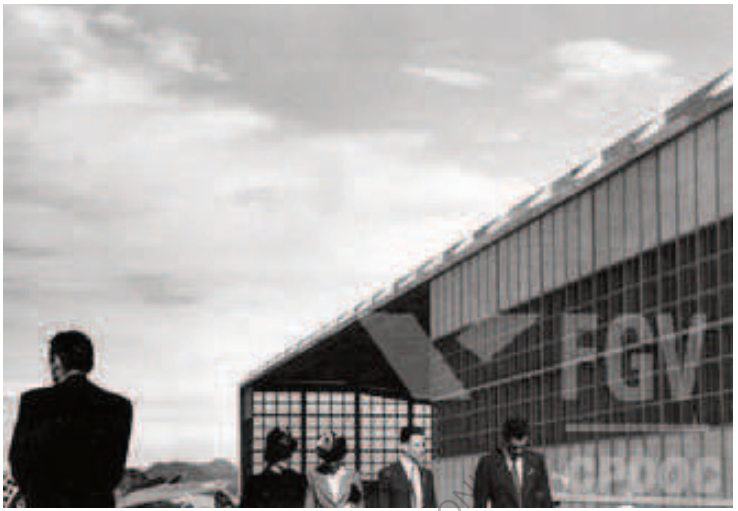

Fig. 43

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 44

Fig. 45

Fig. 46

Deste conjunto de imagens podemos concluir que a tendência Modernista não era nem majoritária nem considerada como a mais representativa do conjunto de obras do Governo; antes, era a opção estratégica do grupo ligado a Capanema, que no plano interno lutava para impor a hegemonia de sua interpretação. Mesmo a 'Obra Getuliana' sendo concebida por Capanema, ao mostrar as realizações do Governo o Ministro coloca em destaque, quer por sua superioridade numérica, quer por outras pressões materiais ou simbólicas, um conjunto significativo de prédios que não seguem a tendência da qual ele era defensor. Merecem destaque alguns prédios construídos no período, para compararmos o tratamento dado aos mesmos pela historiografia com aquele destinado aos Modernistas:

FOR AUTHOR USE ONLY

i) os já citados prédios do Ministério do Trabalho e do Ministério da Fazenda, ambos vizinhos do prédio do M.E.S.[167]

[167] figuras 47 e 48 - fotos do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 47

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 48

A documentação só faz uma menção ao prédio do Ministério da Fazenda, quando em carta a Capanema Vieira escreve :

> *[...] O Embaixador* [do Brasil nos EUA] *contou-me, há pouco, que escreveu ao ministro da Fazenda sugerindo que ele mandasse demolir, á picaretas e dinamite, o seu edificio novo, porque Goodwin considera o mesmo um monstrengo junto do Ministerio da Educação.*[168]

Vê-se como o grupo adepto às soluções Modernistas tratava com desrespeito e até certa audácia aqueles que optavam por permanecer ligados a outras tendências projetuais. Basta no caso a opinião de Goodwin para justificar uma violência simbólica aberta, dirigida a personagem importante do Governo; mesmo que um episódio como este possa ter acontecido apenas no âmbito dos discursos, a ocorrência aí já demonstra o clima da disputa no campo simbólico que se travava. A estratégia discursiva se perpetua e fortalece com a exclusão destes prédios das análises críticas elaboradas posteriormente, sem que venha a se constituir uma fortuna crítica para eles, que deixam de ser citados até mesmo como possíveis exemplos negativos.

FOR AUTHOR USE ONLY

ii) O Prédio do Ministério do Exército[169]:

Este edifício, em que pese sua grandiosidade, sua localização privilegiada e a significação simbólica da pasta que o ocupava, também é

[168] Carta de Caio Julio César a Capanema, op. cit.
[169] figura 49 - foto do autor.

excluído da historiografia canônica, sofrendo de um destino crítico semelhante ao dos dois citados acima.

Fig. 49

FOR AUTH

iii) O Prédio da Central do Brasil[170]:

O caso deste prédio talvez seja ainda mais eloqüente, porque embora também não tenha conquistado um lugar na historiografia canônica sobre a Arquitetura Brasileira, ele veio a se tornar um dos ícones da paisagem urbana carioca das décadas seguintes, tornando-se personagem de crônicas e músicas populares, muitas vezes protagonista do folclore urbano do Rio de Janeiro.

[170] Figuras 50 e 51 – fotos do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 50

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 51

O caso deste prédio talvez seja ainda mais eloqüente, porque embora também não tenha conquistado um lugar na historiografia canônica sobre a Arquitetura Brasileira, ele veio a se tornar um dos ícones da paisagem urbana carioca das décadas seguintes, tornando-se personagem de crônicas e músicas populares, muitas vezes protagonista do folclore urbano do Rio de Janeiro.

Isto para citar apenas prédios próximos espacialmente e temporalmente do prédio do M.E.S., todos de iniciativa governamental. Seria imensa a lista dos prédios construídos no período fora do léxico Modernista.

Não estamos afirmando com estas observações que estes prédios tenham mais ou menos valor estético ou arquitetônico do que os prédios Modernistas que a historiografia cita repetidamente, mas constatando que edificações de tamanho porte e significação simbólica na paisagem da cidade só poderiam ser excluídas das análises por força de uma estratégia, consciente ou inconsciente, de exclusão. A historiografia acaba, voluntária ou inadvertidamente, prestando um serviço ideológico de legitimação de um discurso e apagamento de outros, moldando uma interpretação interessada do passado com fortes influências no desenvolvimento futuro da paisagem urbana brasileira.

FOR AUTHOR USE ONLY

O próprio prédio do M.E.S. teve sua imagem utilizada de maneira icônica. A fachada envidraçada, novidade na época, permitia que se criasse efeitos visuais com as luzes de diferentes andares ou ambientes, como mostra a foto a seguir:

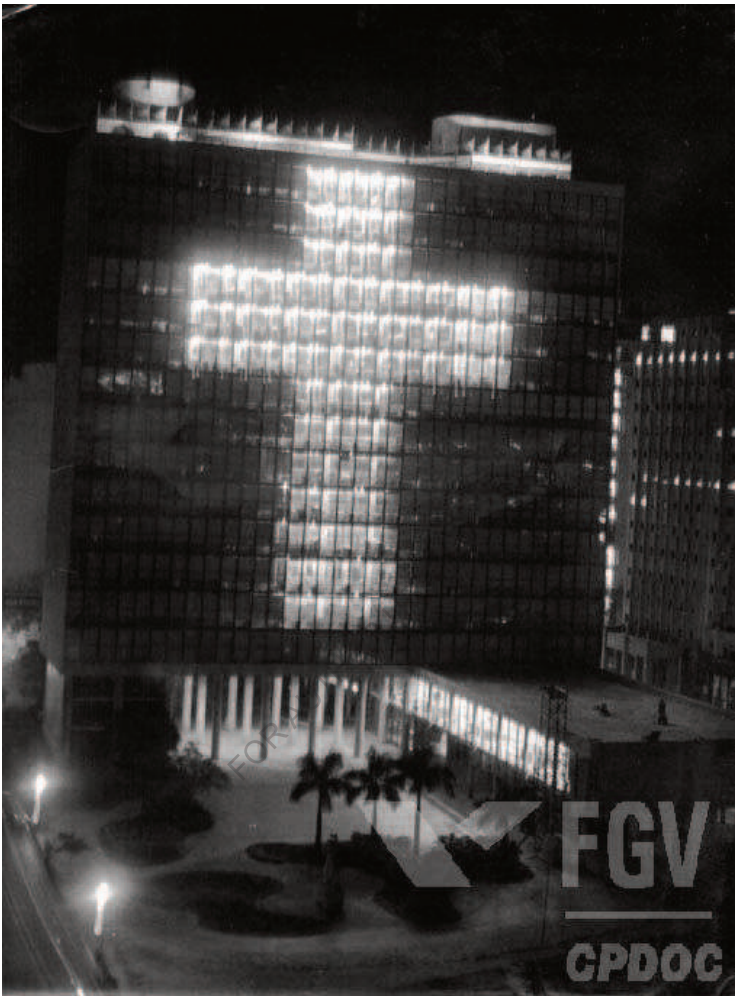

Fig. 52 – Década de 1940.

Deste trabalho de legitimação e exclusão fazem parte dois importantes trabalhos historiográficos elaborados no período, que passaremos a examinar em seguida.

Os livros de Goodwin e Mindlin.

Como já vimos, 'Brazil Builds' foi concebido dentro do espírito da política de boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos. Neste sentido, não seria der se esperar que a exposição e o livro que dela derivou trouxessem algo além de imagens enaltecedoras da produção arquitetônica brasileira. Vejamos como se organizou este conjunto.

O primeiro aspecto que chama atenção é a escolha, a seleção das obras que seriam mostradas. Como a exposição pretendia abarcar um longo período (desde o século XVII), ela se inicia com um apanhado de obras do período colonial e do Império, a maioria Igrejas. Como não havia uma historiografia consolidada sobre arquitetura brasileira, e como Goodwin e Smith não tiveram tempo para empreender uma pesquisa mais aprofundada, o conjunto se caracteriza por um certo generalismo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ao apresentar as obras mais recentes, entretanto, fica claro que a seleção tem critérios mais específicos - as obras Modernistas aparecem como as únicas dignas de menção. O variado universo de estilos presente na paisagem brasileira das primeiras décadas do século XX é sistematicamente excluído, e a História é contada como uma sucessão de obras que levam ao Modernismo, como um processo natural, inexorável.

È interessante notar que várias das obras mostradas eram bastante recentes. O prédio do M.E.S. ainda não tinha sido inaugurado (a inauguração foi em 1945), e o conjunto da Pampulha, que aparece com destaque no livro, foi inaugurado no mesmo ano da exposição (1942). Goodwin e o MOMA assumem fortemente o papel de instâncias

legitimadoras, tratando como consagradas obras ainda envoltas em polêmicas.

Modern Architecture in Brazil.

O livro 'Modern Architecture in Brazil' é um dos elementos mais significativos na construção de uma idéia a respeito da importância da Arquitetura Moderna no Brasil, e dos processos, tanto construtivos quanto discursivos, pelos quais o estilo Modernista teve que passar para primeiro vencer as barreiras e depois se consolidar como modelo hegemônico.

O livro, segundo seu autor, foi concebido no contexto da exposição 'Brazil Builds', com o propósito de ampliar o conjunto de obras abordadas e tratar de maneira mais sistemática a produção arquitetônica brasileira da época; no entanto, como o título do livro deixa claro, não se trata de mostrar 'toda' a arquitetura brasileira daquele período, mas apenas a Arquitetura Moderna. Desta forma, Mindlin impõe um silenciamento a toda a produção não-modernista, colocando-a numa posição de exclusão que, em grande parte, iria se perpetuar na historiografia pelas décadas seguintes.

FOR AUTHOR USE ONLY

O autor apresenta diversas obras, inclusive algumas de sua própria lavra, mas tratadas em terceira pessoa, como que para mostrar um distanciamento que a seleção dos trabalhos desmente, já que são todas obras bastante recentes que nem a crítica nem a tradição tinham tido ainda tempo de consagrar. Enquanto algumas destas obras, com o passar dos anos, vão angariar fortuna crítica e acabar se consolidando como marcos

arquitetônicos, outras vão gradualmente deixar de ser citadas e cair em relativo esquecimento.

Em alguns casos, este esquecimento só não é total devido a um fenômeno que nos é particularmente interessante : a criação de uma linha narrativa e interpretativa, que se inicia no livro de Mindlin e passa a ser repetida, com maior ou menor fidelidade, na historiografia que se sucede.

Os principais livros 'canônicos', como os já citados de Bruand, Lemos e Segawa, repetem o mesmo esquema interpretativo criado por Mindlin, repetindo quase literalmente sua narrativa e argumentação, reforçando-se mutuamente e preocupados em suprir as carências dos anteriores e retrabalhar seus argumentos de acordo com os novos tempos. Mindlin, ao escrever seu livro, não estava sujeito a pressões editoriais, já que apresenta seu trabalho como sendo de iniciativa própria, e a publicação (inicialmente nos Estados Unidos, só anos depois no Brasil) ocorre provavelmente devido às relações pessoais do autor, algo que pode ser deduzido através de uma análise das suas obras que são apresentadas no livro, edifícios de grande porte cujos projetos não são encomendas vulgares nem acessíveis a profissionais desprovidos de relações com as classes dominantes. O autor já era, à época do livro, um arquiteto de produção significativa, embora recente. Com este início privilegiado, a historiografia ganha nuances bastante elitistas e de direcionamento ideológico bem definido, tendência que se perpetua nas obras que se seguem.

FOR AUTHOR USE ONLY

Aqui já surge a idéia do prédio do MES como emblema de uma geração, com seu surgimento naturalizado e seus autores como gênios iluminados, de modo que problemas como o do concurso são atenuados

pela alegada qualidade do trabalho e sua sintonia com a modernidade, suas qualidades estéticas enaltecidas e seus detratores desqualificados, sua importância estabelecida *a priori* pelas instâncias legitimadoras.

FOR AUTHOR USE ONLY

4 – Conclusão.

Ao longo de nosso estudo, desenvolvemos idéias e análises que foram, esquematicamente, divididos em sub-temas com o propósito de tornar viável trabalhar com um motivo complexo e repleto de aspectos muitas vezes sobrepostos.

Ao chegarmos à conclusão, é o momento de buscarmos colocar todas as informações em uma perspectiva conjunta; antes, porém, retomaremos mais uma vez a divisão temática para uma primeira síntese, para num segundo momento apresentarmos um desfecho que construa a unidade interpretativa.

FOR AUTHOR USE ONLY

Arquitetura Moderna.

Em seu livro 'Pensar Outramente'[171], o sociólogo francês Alain Touraine desenvolve o conceito daquilo que ele chama de 'discurso interpretativo dominante', que pode ser resumido como o conjunto discursivo que se impõe, a partir da confluência de poderes e interesses, como hegemônico, e a partir do qual as análises e interpretações subseqüentes à sua dominância passam a ser concebidos, de modo que se torna cada vez mais difícil construir e articular pensamentos que não estejam sujeitos à sua lógica, que os precede e determina.

Mais do que discutir aspectos específicos da Arquitetura Moderna, interessa-nos aqui perceber o quanto o discurso conceitual Modernista conseguiu se impor como o discurso interpretativo dominante no campo da

[171] TOURAINE, Alain. **Pensar Outramente - O discurso interpretativo dominante.** Petrópolis: Vozes, 2009.

Arquitetura e sua História. Esta percepção é especialmente importante para que possamos compreender que as análises e críticas que foram sendo elaboradas a respeito do Modernismo, especialmente a partir de meados do século XX, estiveram sujeitas ao condicionamento imposto pelo discurso interpretativo dominante.

Desta forma, certas premissas do pensamento Modernista passaram a ser aceitas e aplicadas, consciente ou inconscientemente, por críticos e historiadores, de modo que mesmo alguns pensadores que percebiam características negativas na Arquitetura Moderna acabavam permanecendo num âmbito de discussão bastante restrito, onde o Modernismo, mesmo atacado, ainda se impunha como 'obra de gênios e mestres', 'grande arquitetura', etc. Não pretendemos aqui impingir algum tipo de culpa a estes estudiosos, já que eles empreenderem seus estudos com as ferramentas e conceitos que lhes estavam disponíveis e sob os condicionamentos sociais e culturais de seu tempo e lugar. Como nos mostra Bourdieu, em trecho que já citamos anteriormente,

FOR AUTHOR USE ONLY

> *[...] cada época organiza o conjunto das representações artísticas segundo um sistema de classificação dominante que lhe é peculiar, [...] de modo que os indivíduos têm dificuldades em pensar outras diferenças além daquelas que o sistema de classificação disponível lhe permite pensar. [...] a imagem privada que os indivíduos de uma determinada época possuem de uma obra depende da imagem pública de tal obra, que é produto dos*

> *instrumentos de percepção historicamente constituídos [...].*[172]

Evidentemente, também não queremos com isso dizer que a Arquitetura Moderna não tenha produzido obras importantes e significativas, apenas tentamos colocar a discussão em outros termos, já que conceitos como 'boa arquitetura', 'belo' e outros similares estão longe de alcançarem algum consenso, eivados que são de subjetividade e relativismo.

Mas colocar a discussão em outros termos significa que, se não tentamos desmerecer as produções Modernistas, tampouco devemos colocá-las *a priori* como os modelos de boa ou bela arquitetura, nem aceitarmos sem questionar os axiomas criados pelos Modernistas há mais de um século, sem nos aprofundarmos nas possíveis camadas interpretativas destes discursos, camadas estas que podem ter passado despercebidas até mesmo para seus enunciadores, mas que não devem permanecer intocadas pelo historiador que busca interpretar os fatos sob as luzes que o presente nos proporciona. Assim, não temos necessariamente que aceitar a primeira camada interpretativa, onde o discurso Modernista construído numa estrutura utópica deve ser visto como uma utopia que pode não ter dado certo, mas podemos buscar outras camadas, onde é possível supor que, mesmo se imbuídos das melhores intenções, os Modernistas tenham criado uma Arquitetura distópica, cujas consequências tenham sido, de modo geral, negativas para nossas cidades e nossa sociedade.

FOR AUTHOR USE ONLY

[172] BOURDIEU, Pierre, **A Economia das trocas simbólicas**, op. cit. p. 285.

Se desde a década de 1960 são elaborados discursos críticos consistentes a respeito do Modernismo, foi apenas a partir da década de 1990 que autores como Papanek chegaram a afirmar explicitamente:

> *Hoje, achamos que os edifícios modernos podem deixar as pessoas doentes, por vezes fatalmente.*[173]

No entanto, é evidente que edifícios modernos podem também conter doses de beleza, funcionalidade e satisfação para seus usuários. A pluralidade de opiniões a respeito, aliás, só tende a aumentar; o que nos interessa é não ficarmos presos apenas ao discurso dominante, sem podermos perceber outras possibilidades.

FOR AUTHOR USE ONLY

Nestes termos, entendemos ser interessante vermos as produções Modernistas não como as mais belas ou as mais funcionais, mas aquelas cujos projetos estavam em melhor sintonia com os condicionamentos sociais e econômicos em sua época e para a civilização que os erigiu, atendendo aos interesses de governos, construtores, especuladores e também arquitetos, artistas, intelectuais e consumidores, numa conjunção de qualidades e características que possibilitou a um determinado grupo de arquitetos imporem sua visão e suas obras como hegemônicas, numa abrangência e com uma intensidade provavelmente inéditas.

Pode parecer óbvio afirmar que uma tendência que se tornou dominante chegou a esta condição por melhor atender aos interesses dos grupos dominantes; de fato, em geral esta relação é verdadeira, ou existe a tendência para que ela se verifique. No entanto, a historiografia e a crítica

[173] PAPANEK, Victor. **Arquitetura e Design - Ecologia e Ética**. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1995. p. 113.

canônicas sobre o Modernismo tendem a passar ao largo desta abordagem. Mais do que isso : elas constroem uma narrativa onde diversos fatores são apontados como justificativas para o sucesso Modernista, elidindo (quer como projeto ideológico, quer como objetos do próprio fenômeno discursivo) a questão dos interesses por trás da escolha pelo Modernismo; a repetição desta narrativa naturalizante termina por obscurecer completamente a discussão sobre estes interesses e motivações, que consideramos fundamental.

As Fontes.

O contato com o material do Arquivo Gustavo Capanema possibilitou um cotejamento das informações documentais com as narrativas a respeito dos acontecimentos que foram sendo elaboradas ao longo das décadas. Este processo nos levou a perceber que, à época da construção do prédio do M.E.S., muitas contradições, conflitos, ambigüidades e dúvidas cercavam a escolha empreendida por Capanema de construir a sede de seu Ministério segundo o padrão Modernista. Longe de serem uma unanimidade, as características arquitetônicas que foram depois consagradas como sendo as maiores qualidades do prédio e de seus autores, à época causavam reações que iam da consternação e revolta à admiração e apoio. Esta dualidade foi depois atenuada ou mesmo elidida pela historiografia; aos eventos que denotavam aspectos embaraçosos (como aqueles envolvendo o concurso para escolha do projeto), foram elaboradas justificativas que tomavam os conceitos Modernistas como premissas

FOR AUTHOR USE ONLY

aceitas tacitamente, naturalizadas que foram pelos discursos e pelas instâncias legitimadoras.

As fontes, no entanto, contêm elementos para uma compreensão mais nuançada, onde as características propriamente arquitetônicas do prédio, tantas vezes evocadas posteriormente, quase não aparecem, ficando em plano mais aparente questões de fundo político, a luta travada em busca da hegemonia do campo e de poderio simbólico, e até fatores mais pessoais como os favorecimentos derivados das relações pessoais.

Pesquisar este material permitiu-nos perceber o próprio processo que serviu de mote a este estudo: a construção da hegemonia Modernista. Naquele momento, os elementos que depois seriam organizados de modo a constituírem uma narrativa coerente, voltada para a legitimação ou já condicionados por ela, aparecem ainda de maneira dispersa, sem a depuração das contradições, sem justificativas nem naturalizações.

Percebemos os personagens com seus conflitos internos, suas dúvidas, relutâncias e ambigüidades, seus interesses, fracassos e sucessos. Vemos a luta no campo da Arquitetura, onde gerações sucessivas buscam conquistar ou manter seu espaço, onde os elementos simbólicos são armas e ferramentas numa verdadeira guerra onde os vencedores conquistam o direito de contar a versão que irá se perpetuar.

FOR AUTHOR USE ONLY

O Edifício-sede do M.E.S. e a consolidação da Arquitetura Moderna no Brasil.

Um passeio pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, hoje em dia, passando pelas cercanias da Rua da Imprensa, pode não causar uma impressão especial a um transeunte desavisado. Muita gente passa por ali ou espera um ônibus no ponto ao lado do Palácio Gustavo Capanema sem prestar atenção especial no velho prédio, de mais de meio século de existência.[174]

Fig. 53

[174] figuras 53 a 57 - fotos do autor.

Alguém mais atento, no entanto, notará que alguns elementos diferenciam a construção da maioria dos prédios do entorno, e mesmo de todo a cidade: a presença de esculturas e murais de azulejos dentro e ao redor do prédio, a volumetria incomum, a implantação privilegiada, ocupando sozinho um quarteirão inteiro mas deixando grande parte da área como espaço livre e de circulação de pedestres, etc.

Uma pessoa que busque se informar a respeito nas cercanias, ou um transeunte previamente bem informado saberá, de antemão, que se trata de um prédio especial, com história peculiar, fortuna crítica, importância distinta.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 54

Esta necessidade de informação para perceber melhor o prédio não é fortuita; se ao ser construído o edifício se sobressaia na paisagem, devido especialmente a seu gabarito diferenciado e formas inovadoras, hoje a situação mudou.

Com a construção de grandes edifícios no entorno, vários deles maiores que o prédio do M.E.S., o Palácio perdeu seu ar imponente, tornando-se, sob certos ângulos, quase indistinto na paisagem urbana.

Vemos agora o quanto de premonitória tinha a injunção de Le Corbusier junto a Capanema para que o prédio fosse construído em outro terreno do governo, na orla da praia de Botafogo; ali o prédio teria garantida para si pelo menos uma fachada que permaneceria livre de obstáculos visuais, fachada voltada para o mar que se perpetuaria como um ângulo de visão privilegiado e que acabaria se tornando uma imagem símbolo do prédio, facilmente reconhecível e memorizável (como aconteceu, por exemplo, com o prédio da ONU em Nova York). Mas os esforços de Corbusier foram infrutíferos, e o prédio acabou sendo construído num dos terrenos criados com o desmanche do Morro do Castelo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Em relação às formas inovadoras, aconteceu um fenômeno similar: se na década de 1930 os Modernistas representavam uma posição de vanguarda estética, ao atingirem a posição hegemônica passaram a representar o estabelecido, o canônico em termos de opção formal. Vários edifícios tão ou mais ousados foram construídos ao longo das décadas, banalizando e vulgarizando as soluções formais que um dia causavam espanto e admiração.

Fig. 55

Além disso, ao percorrer o entorno o transeunte tem acesso visual a variados ângulos do edifício, que não respeitam o ordenamento criado a partir das imagens tantas vezes vistas nos livros, revistas e cartões-postais. Nestas, os fotógrafos e diretores de arte buscam obter os melhores efeitos, de modo que o edifício acaba por se tornar um ícone. Na rua, entretanto, não são sempre os melhores ângulos que prevalecem, e certos aspectos do edifício podem às vezes nos parecem pouco nobres e até feios.

Fig. 56

Fig. 57

FOR AUTHOR USE ONLY

Nada disso, no entanto, nos mostra a totalidade do que é o Palácio Gustavo Capanema. Isto porque a importância do prédio suplanta em muito seus aspectos materiais e perceptíveis sensorialmente. Sua importância maior está justamente no papel simbólico que o prédio obteve na História da Arquitetura Moderna no Brasil, como ícone da luta empreendida pelos Modernistas para conseguirem penetrar no concorrido mercado de bens simbólicos, impondo-se como estilo arquitetônico oficial e comercialmente majoritário.

Se houveram conflitos, os Modernistas não venceram por força de imposições ou arbitrariedades, mas pela sedução, pelo encanto, bem como

pela astúcia das manobras políticas, pela percepção acurada das expectativas de uma época e de seus clientes, pela sintonia com seu tempo.

Se há um estilo arquitetônico que pode representar a produção ocidental do século XX, este estilo é o Modernismo. Se há um prédio que pode simbolizar a ascensão e a consolidação do Modernismo no Brasil, este prédio é o Edifício sede do M.E.S., a despeito de suas possíveis deficiências arquitetônicas e de todas as críticas que possamos tecer sobre sua construção, seu uso e sua permanência.

A conclusão mais importante, a nosso ver, é de que, ao contrário do que a historiografia e a crítica canônica têm afirmado ao longo das décadas, a consagração do prédio do M.E.S. e a subseqüente consolidação do Modernismo no Brasil não se deram principalmente devido às qualidades arquitetônicas desta Arquitetura nem ao talento e genialidade de seus Arquitetos, ou ao gosto estético apurado de alguns políticos poderosos, qualidades estas que hoje podemos considerar discutíveis, à medida que os edifícios e mesmo o Modernismo como um todo vêm sofrendo sucessivas revisões críticas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Foram fatores mais importantes, e provavelmente mais duradouros que as hoje já um tanto desgastadas estruturas em concreto armado, a fina astúcia política, o talento em ajustar-se às engrenagens oficiais de diferentes governos e mesmo diferentes sistemas políticos, a capacidade de adaptação às flutuações de um mercado de bens simbólicos sempre mutável, a grande sintonia com os interesses do também mutável capitalismo contemporâneo, capaz de incorporar a favor de seus interesses os mais variados discursos e formas, mesmo aqueles que foram criados com a intenção de opor-se a esse sistema.

Esta compreensão parece-nos extremamente importante, pois as já citadas revisões críticas tendem a colocar a Arquitetura Moderna numa posição menos favorável, mas nem por isso prédios como o Palácio Gustavo Capanema deixarão de ser ícones, nem a Arquitetura Moderna deixará de ser a síntese edificada do século XX no Ocidente, e a Arquitetura Moderna Brasileira um retrato construído de nossas potencialidades e deficiências, de nossos talentos e fracassos, de nossas contradições e das forças que dominam, simbólica e materialmente, nossa sociedade.

FOR AUTHOR USE ONLY

FONTES :

TEXTUAIS :

GC b Almeida, R. (Textual)
Correspondência entre Gustavo Capanema e Renato Almeida sobre matéria publicada pelo jornal "A Manhã", acerca de sua gestão no MES. Em anexo, recorte do jornal. Rio de Janeiro.

GC b Andrade, C. (Textual)
Correspondência entre Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade sobre assuntos pessoais e literários, o desempenho da função de chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde.

GC b Andrade, M. (Textual)
Correspondência entre Gustavo Capanema e Mário Andrade onde este faz sugestões sobre reforma do ensino artístico, expõe opiniões sobre a arte no Brasil, ETC.

FOR AUTHORIST ONLY

GC b Andrade, R. (Textual)
Correspondência entre Gustavo Capanema e Rodrigo Melo Franco sobre assuntos ligados ao Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, entre outros. Rio de Janeiro, Belo Horizonte.

GC b Araújo, P. (Textual)
Correspondência entre Gustavo Capanema e Pedro Correia de Araújo, encaminhando pedidos de nomeação e licença, e expondo suas opiniões sobre as artes no Brasil, a organização do ensino na Escola Nacional de Belas Artes.

GC b Bardi, P. (Textual)

Carta a Gustavo Capanema enviando convite para inauguração de exposição de pintura antiga italiana, no salão do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro.

GC b Costa, L. (Textual)

Correspondência entre Lúcio Costa e Gustavo Capanema.

GC b Garric, R. (Textual)

Correspondência entre Robert Garric e Gustavo Capanema sobre o panorama cultural da França, necessidade de continuar contando com esforços do ministro para o intercâmbio cultural entre Brasil e França

GC b Ilegível 5 (Textual)

Carta do delegado do Brasil à V Assembléia da ONU a Gustavo Capanema, enviando capa do Newsweek, onde aparece cópia do edifício do MES em Nova Iorque. Nova Iorque (EUA).

FOR AUTHOR USE ONLY

GC b Kent, R. (Textual)

Cartas de Rockwell Kent a Gustavo Capanema sobre o trabalho de Portinari. Congratula-se com Capanema pela decoração do auditório do edifício do MES e solicita reproduções fotográficas de obras do artista.

GC b Lopes, Luís (Textual)

Correspondência entre Luís Simões Lopes, Gustavo Capanema e outros sobre pedidos de emprego, contratação de arquiteto para a cidade universitária, considerações sobre a política nacional, DASP e FGV.

GC b Lourenço Filho, M. (Textual)

Correspondência entre Manuel Bergström Lourenço Filho e Gustavo Capanema sobre convite para cargo de diretor Nacional de Educação, visita a instituições de ensino profissional na Itália e Alemanha.

GC b Melo (Textual)

Correspondência entre Cunha Melo e Gustavo Capanema contendo pedido e criticando os painéis de Portinari para o prédio do MES e a política de Capanema em relação às artes plásticas. Rio de Janeiro, Belo Horizonte

GC b Niemeyer, O (Textual)

Correspondência entre Oscar Niemeyer e Gustavo Capanema sobre a organização do pavilhão do MES na exposição do Estado Novo, projeto de construção do Liceu Industrial em Belo Horizonte, etc.

GC b Piacentini, M. e Morpugo, V. (Textual)

Carta de Marcelo Piacentini e Vitorio Morpugo a Gustavo Capanema solicitando o seu apoio e a sua interferência, junto ao Ministério da Educação e Saúde para obtenção do pagamento relativo a despesas .

GC b Portinari, C. (Textual)

Correspondência entre Cândido Portinari, Gustavo Capanema, Maria Capanema e Maria Portinari sobre criação da cadeira de pintura mural na Escola Nacional de Belas Artes, exposição de Portinari em Nova York.

GC b Vargas, G. (Textual)

Correspondência entre Getúlio Vargas e Gustavo Capanema incluindo assuntos referentes ao MES.

GC b Vieira, C. (Textual)

Cartas de Caio Júlio César Vieira a Gustavo Capanema pedindo solução para sua situação profissional e financeira. Fala sobre exposição de fotografias de arquitetura brasileira realizada no Museum of Fine Arts.

FOR AUTHOR USE ONLY

GC f 1934.10.19 (Textual)

Documentos sobre a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde destacando-se: o processo de concorrência; a participação de Le Corbusier, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa no projeto; etc.

GC f 1935.05.00 (Textual)

Documentos sobre a divulgação das atividades do Ministério da Educação e Saúde destacando-se: subsídios à mensagem presidencial de 1935; matérias na imprensa; a participação do MES na exposição do Estado Novo.

GC pi Andrade, C. 0000.00.00 (Textual)

"O Ministro que desprezou a rotina". Texto elogiando a atuação de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde. s.l.

GC pi Andrade, R. 1956.00.00 (Textual)

"O que é o Edifício do Ministério da Educação". Texto descritivo. Rio de Janeiro.

GC pi Capanema, G. 1939.10.23 (Textual)

Relatório das atividades do MES nos dois primeiros anos do Estado Novo. Rio de Janeiro.

GC pi Capanema, G. 1941.00.00 (Textual)

Sinopse da entrevista concedida por Gustavo Capanema a jornalistas do "Correio do Povo", abordando problemas referentes à organização hospitalar, à reforma do ensino e à construção do edifício do MES.

GC pi Capanema, G. 1941.07.01 (Textual)

Conferência pronunciada no Palácio Tiradentes, sobre as realizações do MES no decênio de 1930 a 1940. Rio de Janeiro.

FOR AUTHOR USE ONLY

GC pi Capanema, G. 1944.04.19 (Textual)

Palavras pronunciadas quando do lançamento da pedra fundamental do monumento à juventude junto ao palácio do Ministério da Educação. Rio de Janeiro.

GC pi Capanema, G. 1967.03.00 (Textual)

"A Educação e a Cultura na Gestão do Ministério Gustavo Capanema". Resumo das principais realizações de Gustavo Capanema quando de sua gestão no MES. Brasília.

GC pi Sarmento, E. 1940.12.31 (Textual)

"A grande obra do presidente Getúlio Vargas e do ministro Capanema". Rio de Janeiro.

GV c 1946.00.00/27 (Textual)

Relatório das atividades do Ministério da Educação e Saúde no período de 1930 a 1945, elaborado por Gustavo Capanema.

LV c 1938.04.09 (Textual)

Carta de Gustavo Capanema a Luís Vergara encaminhando relatório manuscrito com dados sobre as realizações do Ministério de Educação. Rio de Janeiro.

LV c 1938.08.13 (Textual)

Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas sobre o trabalho artístico de Álvaro Marins qualificando-o como merecedor da simpatia dos poderes públicos.

FOR AUTHOR USE ONLY

IMAGENS

GC foto 103 (Audiovisual)
Gustavo Capanema, Carlos Drummond de Andrade e outros, por ocasião do lançamento da pedra fundamental do edifício do Ministério da Educação e Saúde
GC foto 146 (Audiovisual)
Gustavo Capanema, Getúlio Vargas e outros durante visita à exposição do Estado Novo
GC foto 147 (Audiovisual)
Aspectos da Exposição Nacional do Estado Novo e do Pavilhão do Ministério da Educação e Saúde
GC foto 193 (Audiovisual)
Gustavo Capanema e outros em seu gabinete de trabalho
GC foto 310 (Audiovisual)
Gustavo Capanema e outros durante cerimônia de lançamento da pedra fundamental do Monumento a Juventude no edifício - sede do Ministério da Educação e da Saúde
GC foto 489 (Audiovisual)
Aspectos do prédio, das instalações e dos equipamentos do Instituto Nacional do Cinema Educativo
GC foto 494 (Audiovisual)
Maquetes do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde
GC foto 495 (Audiovisual)
Plantas e esboços do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde

FOR AUTHOR USE ONLY

GC foto 496 (Audiovisual)
Aspectos do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, bem como dos seus arredores.
GC foto 602 (Audiovisual)
Maquete do Hospital das Clínicas em Salvador (BA)
GC foto 603 (Audiovisual)
Aspectos de prédios da Faculdade de Medicina da Bahia bem como da Escola de Enfermagem
GC foto 604 (Audiovisual)
Maquetes e aspectos externos do prédio da Faculdade de Direito do Ceará
GC foto 833 (Audiovisual)
Aspecto das obras de construção das instalações do Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, próximo a Rua Francisco Bicalho.

FOR AUTHOR USE ONLY

LIVROS

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds : Architecture New and Old, 1652-1942.** New York: MoMA, 1943.
MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil.** Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris Editora Ltda, 1956.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **A Dinâmica da Forma Arquitectónica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3a. ed. 2001.

_____. **O último capítulo da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia Das Letras, 18ª. reimpressão, 2001.

BOJUNGA, Cláudio. **JK O artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOMENY, Helena (org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. (Introdução, organização e seleção de Sérgio Micelli). São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A Economia das trocas Lingüísticas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FOR AUTHOR USE ONLY

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular – História e imagem.** Bauru/SP : EDUSC, 2004.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica** : ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Nobel, 1993.

CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Paço Imperial - Tempo Brasileiro, 1993.

_____. **Quando o Brasil era Moderno: Guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Paço Imperial/MinC/IPHAN, s/d.

CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CORBUSIER, Le. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 2a. edição.

COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

_____. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 3a. ed. 2005.

CURTIS, William J. R. **Modern Architecture since 1900.** New York : Phaidon Press, 1996.

DURAND, José C. **Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)**. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1989.

FOR AUTHOR USE ONLY

FISCHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura Moderna Brasileira**. São Paulo: Projeto Editores, 1982.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1998.

GIEDION, Sigfried. **Space, Time and Architecture – the growth of a new tradition.** Cambridge: Harvard University Press, 1956. 3ª. Edição, ampliada.

GOMBRICH, Ernst H.. **Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GLANCEY, Norman. **A História da Arquitetura.** São Paulo: Edições Loyola, 2001.

HAMLIN, Talbot. ***Architecture through the ages***. New York: G. P. Putnam's Sons, 1950.

HARRIS, Elizabeth D. **Le Corbusier – Riscos Brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos. **O imaginário moderno no Brasil. Em: A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HERSEY, George. **The Monumental Impulse – Architecture's biological roots.** Cambridge/Mass – London : The MIT Press, 1999.

HINGLEY, Richard, **Globalizing Roman Culture.** ***Unity, diversity and empire,*** London & New York: Routledge, 2005.

HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence.orgs. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FOR AUTHOR USE ONLY

HOLSTON, James. **A cidade modernista.** São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE GOFF, Jaques. **Memória e História.** Campinas: UNICAMP, 1990.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 10a. ed. 2006.

LISSOVSKY, Maurício. e SÁ, Paulo. (orgs.). **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996.

MARTINS, Carlos. **Identidade Nacional e Estado no projeto modernista**. Óculum, Campinas, n. 2, p.: 71-76, set. 1992.

_____. **Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa, 1929-30**. Caramelo, São Paulo, no. 6, p.: 129-136, 1993.

MICELLI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MINDLIN, Henrique E.. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano: IPHAN, 2000.

NIEMEYER, Oscar. **A Forma na Arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.

_____. **As curvas do Tempo – Memórias**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi *et al*. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FOR AUTHOR USE ONLY

OLIVEIRA, Lucia Lippi (org.). **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

PANOFSKI, Erwin. **Significado nas Artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979. 2ª. Ed.

PAPANECK, Victor. **Arquitetura e Design - Ecologia e Ética**. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1995

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar – A história e o futuro da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARTZMAN, Simon *et alii*. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra / Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 2a. ed. 1999.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole - São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930- 1964)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

STARN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. *in* HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOR AUTHOR USE ONLY

STEVENS, Garry, **O Círculo Privilegiado - Fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília : Editora UNB, 2003.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. **Modern Architecture**. New York: Rizzoli, 1986.

VELLOSO, Mônica. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 9, 1997.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VESENTINI, José W. **A capital da Geopolítica**. São Paulo: Ed. Ática, 1986. WOLFE, Tom. **Da Bauhaus ao nosso caos**. Rio de janeiro: Editora Rocco, 4ª Ed. 1990.

ZANINI, Walter, org. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZARANKIN, Andrés. **Paredes que domesticam - arqueologia da arquitetura escolar capitalista : o caso de Buenos Aires.** Campinas: CHAA / FAPESP, 2002.

ZEVI, Bruno. ***Storia dell'Architectura Moderna***. Torino: Einaudi, 1950.

_____. **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2a. ed. 1989.

FOR AUTHOR USE ONLY

Lista e fonte das ilustrações

As seguintes ilustrações foram obtidas junto ao CPDOC da FGV:

pg. 4 – frontispício
pg. 57 – figs. 1 e 2;
pg. 58 – figs. 3, 4 e 5;
pg. 59 – figs. 6, 7 e 8;
pg. 60 – fig. 9;
pg. 95 – fig. 14;
pg. 124 – fig. 16;
pg. 125 – figs. 17, 18 e 19;
pg. 126 – figs. 20 e 21;
pg. 127 – fig. 22;
pg. 128 – figs. 23 e 24;
pg. 129 – fig. 25;
pg. 130 – fig. 26;
pg. 131 – fig. 27;
pg. 132 – fig. 28
pg. 133 – figs. 29 e 30;
pg. 134 – figs. 31 e 32;
pg. 135 – figs. 33, 34 e 35;
pg. 136 – figs. 36, 37 e 38;
pg. 137 – figs. 39 e 40;
pg. 138 – figs. 41 e 42;
pg. 139 – figs. 43 e 44;

FOR AUTHOR USE ONLY

pg. 140 – figs. 45 e 46;
pg. 149 – fig. 52.

As seguintes ilustrações foram produzidas pelo autor:

pg. 60 – fig. 10;
pg. 61 – figs. 11 e 12;
pg. 62 – fig. 13;
pg. 107 – fig. 15;
pg. 142 – fig. 47;
pg. 143 – fig. 48;
pg. 145 – fig. 49;
pg. 146 – fig. 50;
pg. 147 – fig. 51;
pg. 160 – fig. 53;
pg. 161 – fig. 54;
pg. 163 – fig. 55;
pg. 164 – fig. 56;
pg. 165 – fig. 57.

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

'Que triste gente habitava o Brasil no século XX'
diriam os arqueólogos futuros, se, por motivos
impossíveis, vingasse a pseudo-cultura modernista!

Pedro Correa de Araújo, 1937

Agradecimentos a

Mauro e Wilma Fazion, Marcos e Márcia Villela, Marisa Villela, Horácio de Bonis, Erivan Karvat, Willy Li.

FOR AUTHOR USE ONLY

Este livro se baseia, com pequenas alterações, na Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da UFPR em 2010, realizada sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro.

Parte da pesquisa contou com financiamento da CAPES/CNPq.

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

yes I want morebooks!

FOR AUTHOR USE ONLY

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at

www.get-morebooks.com

Compre os seus livros mais rápido e diretamente na internet, em uma das livrarias on-line com o maior crescimento no mundo! Produção que protege o meio ambiente através das tecnologias de impressão sob demanda.

Compre os seus livros on-line em

www.morebooks.es

OmniScriptum Marketing DEU GmbH
Bahnhofstr. 28
D - 66111 Saarbrücken
Telefax: +49 681 93 81 567-9

info@omniscriptum.com
www.omniscriptum.com

OMNIScriptum

FOR AUTHOR USE ONLY